

Mestrado em História da Arte Portuguesa

Apoio à investigação curatorial e à programação
do Serviço de Artes Performativas do Museu de
Arte Contemporânea de Serralves (setembro
2015 - junho 2016)

João Pedro Terras

M

2016



João Pedro da Cunha Machado Terras

**Apoio à investigação curatorial e à programação do Serviço
de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de
Serralves (setembro 2015 – junho de 2016)**

Relatório realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa orientado
pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares
Orientador de Estágio no Serviço de Artes Performativas: Dra. Cristina Grande

Volume I

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património
setembro de 2016

Apoio à investigação curatorial e à programação do
Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte
Contemporânea de Serralves (setembro 2015- junho 2016)

João Pedro da Cunha Machado Terras

Relatório realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa orientado
pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares
Orientador de Estágio no Serviço de Artes Performativas: Dra. Cristina Grande

Membros do Júri

Professor Doutor
Celso Francisco dos Santos
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professor Doutor
Maria Leonor Barbosa Soares
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professor Doutor
Maria Leonor Botelho
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores.

Á minha mãe e Irmã

Sumário

Agradecimentos.....	p.8
Resumo.....	p.9
Abstract.....	p.10
Lista de abreviaturas e siglas.....	p.11
Introdução.....	p.12
 CAPÍTULO I - <i>Re-visitar um serviço, uma programação e universos criativos</i>	p.15
1.O Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves...	p.16
1.1. <i>O Museu (como) local ativado</i>	p.16
1.2. Um Serviço e uma programação de Artes Performativas.....	p.18
1.3. O Auditório como ponto de partida.....	p.23
2. Programação paralela à exposição.....	p.27
3. A exposição como ponto de partida ou como ponto de chegada: “ <i>Helena Almeida - A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra</i> ”.....	p.30
3.1 <i>A interrogação experimental</i> de Helena Almeida.....	p.31
3.2. Para lá do espaço da tela - Primeira secção expositiva (1965- 1970).....	p.35
3.3. A fotografia com lugar de exploração - Segunda secção expositiva (1974-2012).....	p.37
4. Dois Projetos paralelos à exposição: <i>Pintura Habitada</i> e <i>I Was Here</i>	p.43
4.1. <i>Pintura Habitada</i> , Joana Ascensão.....	p.45
4.1.1. Esboço de um percurso para o autor.....	p.46
4.1.2. <i>Do Cinema de Joana Ascensão até a imagem de Helena Almeida - Pintura Habitada</i>	p.46
4.1.3. O <i>Atelier</i> , Espaço, luz, Sombra.....	p.50
4.2. <i>I Was Here</i> , João Fiadeiro.....	p.55
4.2.1. Esboço de um percurso para o autor.....	p.55
4.2.2. <i>A Composição em Tempo Real</i> , uma metodologia para estar e criar.....	p.57
4.2.3. <i>Re-visitar</i> o Universo de Helena Almeida - <i>I Was Here</i>	p.60
 CAPÍTULO II - <i>Reflexos de um tempo de estágio</i>	p.67
1. Um cronograma para o tempo de estágio.....	p.68
1.1. Museu como Performance.....	p.70
1.2. Manoel de Oliveira: Retropectiva integral.....	p.74
1.3. <i>Pintura Habitada</i> , Joana Ascensão.....	p.76
1.4. Colour Sound Frames.....	p.77
1.5. <i>I Was Here</i> , João Fiadeiro.....	p.79

1.6. Laboratório <i>Memória, Arquivo e Corpo na Dança Contemporânea</i>	p.80
1.7. <i>(Untitled) (2000)</i> , Tino Sehgal.....	p.80
1.8. KINO - Mostra de Cinema de Expressão Alemã.....	p.83
1.9. <i>Sound on Camera</i> , Wolfgang Tillmans.....	p.83
1.10. <i>Countig</i> , Jem Cohen.....	p.85
1.11. <i>Judson Church is ringing in Harlem(Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M)</i> , Trajal Harrel.....	p.87
1.12. Michael Clark Company.....	p.88
1.13. Arnold Dreyblatt & Guests.....	p.89
1.14. Catherine Christer Hennix	p.90
1.15. <i>Auto Ficto Reflexo</i> , Adam Linder.....	p.91
1.16. <i>Os Serrenhos do Caldeirão</i> , Vera Mantero - Festival DDD.....	p.92
1.17. <i>No More Reality?</i> - Ciclo de Cinema.....	p.93
2. Serralves em Festa 13º Edição.....	p.95
2.1. No Contexto do Serralves em Festa.....	p.100
2.1.1. Grupo Sintoma.....	p.102
2.1.2. Performance “ <i>Zangões 2016</i> ”, Silvestre Pestana.....	p.109
3. Apoio a programação calendarizada além do tempo de estágio.....	p.118
3.1. Museu Como Performance 2016.....	p.119
3.2. Edgar Pêra, <i>Retrospectiva</i>	p.120
4. Festival NAA (Novas Artes Associadas) 7º Edição - Aplicação prática de experiências e aprendizagens.....	p.121
4.1. Um festival que continuamente se <i>re-faz</i> - Festival NAA (Novas Artes Associadas)	p.122
4.2. <i>Uma fuga até ao mar</i> - 7º edição do Festival NAA Esposende.....	p.125
4.3. Um corpo expositivo dentro do Festival - <i>Fragmentos de(s) Controlo</i>	p.129
4.4. Vários <i>fragmentos</i>	p.134
Conclusão.....	p.144
Bibliografia e Fontes.....	p.147

Agradecimentos

É tempo de *re-lembrar*. É tempo de recuperar um tempo, um tempo passado. Por consequência, recuperar um tempo implica recuperar um espaço, vários espaços, pessoas várias pessoas. Recuperando as imagens desse tempo certamente não me vou lembrar de tudo, o Homem ainda não tem essa capacidade. Mas a intenção é recuperar esse espaço-temporal e todos que a ele pertenceram. Aqueles, a que a memória não me prega rasteira, e sem a intensão de criar uma lista com maior relevância para uns do que para outros (porque até no mais ínfimo afago o agradecimento vale com intensidade) começo por deixar uma primeira palavra à professora Leonor Soares pelo incondicional acompanhamento, apoio e orientação, sem o qual tudo seria mais difícil, o que também me leva neste seguimento a deixar uma palavra de apreço ao professor Celso. Assim, a todos os professores do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto como os quais tive o privilégio de me relacionar e de ser aluno, ao longo de todo o meu percurso académico, com uma ressalva por estes últimos tempos ao professor Miguel Tomé.

Em seguida à Cristina Grande, por todos os conhecimentos e experiência que partilhou comigo, pela amizade, o carinho e a compreensão. O mesmo deixo ao Pedro Rocha e a Ana Conde por tudo o que partilharam comigo ao longo da minha presença no Serviço de Artes Performativas. Neste seguimento uma palavra de apreço a toda a Fundação/Museu de Serralves, a todos os Serviços, à Direção, a todos os técnicos com os quais partilhei um conjunto de experiências, em especial à equipa do auditório, a todos os funcionários, a todos com os quais convivi ao longo de todo este período, ao Museu. A todos os artistas, em especial, à Joana Ascensão e ao João Fiadeiro pela disponibilidade, pela troca de conhecimentos e apoio demonstrado.

À minha mãe e à minha irmã por tudo o que sou. Ainda a todos os amigos que de forma incondicional me acompanharam e me acompanham, com os quais sempre troquei ideias, questões e substancialmente com os quais troquei amizade. Ao Tiago e ao José, para lá da distância, pelo companheirismo e todo o apoio dado para este trabalho. A todos os que ajudaram com que o NAA acontecesse, em especial ao Filipe e ao Joel, pela confiança e a vontade demonstrada, à cidade de Esposende, ao público, a todos os membros do NICE e com um grande apreço sincero a todos os artistas que estiveram presentes nesta 7ª edição e com os quais tive a felicidade de trabalhar.

A todos, e aos que a memória me atraiçoa e aqui não mencionei, obrigado.

Resumo

O Relatório, entendido como um corpo escrito, é reflexo do estágio realizado no Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Com a intencionalidade de refletir e transpassar a importância, dentro das experiências e aprendizagens de todo o tempo de estágio que implicou o acompanhamento e apoio ao nível curatorial e de produção do Serviço de Artes Performativas, o relatório foi subdividido em duas grandes partes. Uma primeira, onde se constitui uma reflexão em torno da obra da Helena Almeida a partir da análise de dois projetos que *re-visitam*, exploram e se debruçam sobre o universo artístico da artista, e que foram apresentados em programação paralela e integrada à exposição que o museu dedicou a obra da artista. Tratam-se dos trabalhos; a conferência-performance *I Was Here*, e o filme *Pintura Habita*, de João Fiadeiro e Joana Ascensão, respetivamente.

A segunda parte debruça-se sobre os vários projetos apresentados pela programação do Serviço de Artes Performativas de Setembro de 2015 a Janeiro de 2016, que englobam propostas de dança, música, cinema e *performance* no termo ampliado das suas múltiplas formas de expressão.

Assim, *Re-visitamos* um Serviço, uma programação, uma exposição, e múltiplos universos artísticos, numa descoberta como reflexo de um tempo de estágio. Como reflexo de todo este tempo de estágio, é ainda integrado no relatório, uma aplicação prática das experiências e aprendizagens adquiridas, com a realização ao nível curatorial do corpo expositivo, *Fragmentos d(es) Controlo*, da 7ª edição do Festival NAA, 2016 na cidade de Esposende.

Palavras Chave: Artes Performativas, Serralves, Helena Almeida, João Fiadeiro, Joana Ascensão

Abstract

The report, understood like a written corps, is the reflex of the internship conducted on the Performative Arts Service of the Contemporary Art Museum at the Serralves Foundation within the Masters degree on History of Portuguese Art at the Letters Faculty of Porto University. With the intention of reflect and crossover his importance, inside the experiences and learnings of the internship fulltime that have implied the following and support at the curatorial and production levels of the Performative Arts Service, this report was divided in two big parts. The first, where is built a reflection around Helena Almeida's work, starts around two projects that *re-visit*, exploit and plunge upon the artistic universe of the artist, and that were presented in parallel programming, being integrated in the exposure that the museum devoted to the artist's work. They are following Works: the conference-performance *I Was Here* and the movie *Pintura Habitada* (João Fiadeiro and Joana Ascensão, respectively).

The second part dive into various projects presented by the Performative Arts Service from September 2015 to June 2016. This projects involve dance, music, cinema and *performance* in their broader sense and multiple forms of expression.

Therefore, we *Re-visit* a Service, a programming, an exposure and diverse artistic universes. In a certain way, a discovery trough a time, an internship time. Like a reflection of all this time, it is still integrated in this report, a practical application of the experiences and learnings acquired, within the realization, at the curatorial level, of the expositive corps: *Fragmentos d(es) Controlo*, by occasion of the 7th edition of NAA Festival, 2016 in Esposende.

Key words: Performative Arts, Serralves, Helena Almeida, João Fiadeiro, Joana Ascensão.

Lista de abreviaturas e siglas

CCOB – Círculo Católico de Operários de Barcelos
FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
FS - Fundação de Serralves
MACS - Museu de Arte Contemporânea de Serralves
MCP - Museu como Performance
MNAM - Museu Nacional de Arte Moderna
MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis
NAA – Novas Artes Associadas
NDP - Nova Dança Portuguesa
NICE - Núcleo de Intervenção Cultural de Esposende
SAP - Serviço de Artes Performativas
SE - Serviço Educativo
SEF - Serralves em Festa
TNSJ - Teatro Nacional São João
TMP - Teatro Municipal do Porto

Introdução

Dar corpo a um tempo de estágio, poderia tornar-se no título das considerações iniciais do presente trabalho apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, como resultado do estágio curricular realizado no Serviço de Artes Performativas (SAP) do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, de setembro de 2015 a julho de 2016.

Esta intenção e ideia de tentar *dar corpo a um tempo* surge no preciso momento em que se inicia o processo de realização do corpo escrito do presente relatório de estágio. A este propósito, surge um texto do professor Vítor Oliveira Jorge, *Sobre o ambíguo estatuto do conceito de “passado”*, em que referindo-se ao *conceito ambíguo de “passado”*, descreve dizendo que este está *conotado como uma construção da memória* e que se assume nesse seguimento *como uma interpretação da, ou um discurso sobre, aquela realidade cronológica*.¹

Assim a elaboração deste relatório de estágio torna-se numa forma tanto quanto possível, de dar um corpo de texto a uma determinada *realidade cronológica*. Esse corpo de texto entendido como uma *construção da memória* tornar-se-á sempre numa *interpretação da, ou um discurso sobre* esse determinado tempo.

Corpo e Tempo serão palavras de força ao longo do relatório. Refletidas em diferentes circunstâncias e raciocínios, falaremos do corpo e de corpos, de *corpus*, do lugar do corpo no tempo, no espaço e no espaço de tempo. Pretende-se dar *um corpo* ao que foi este tempo de estágio, *re-visitando-o* e recuperando, o que é o seu “*passado*”, olhando constantemente para trás. Se não um corpo que pelo menos se dê, um *reflexo* do que possa ter sido.

O Serviço em que o estágio decorreu dedica-se à programação de artes performativas (num programa que abrange a apresentação de propostas desde a dança, à música, ao teatro, ao cinema, até à *performance* no seu termo ampliado, dentro das múltiplas formas de expressão artística performativa desenvolvidas) inserida no contexto de um Museu. A dimensão prática do estágio centrou-se no acompanhamento, ao nível da programação e da produção, de todo o programa do Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, durante o período de estágio estipulado, com início no dia 14 de setembro de 2015 e terminando a 14 de junho de 2016, depois da realização, acompanhamento e apoio da 13ª edição do *Serralves em Festa*.

Sub-dividido em dois capítulos, o relatório, dentro desta intenção de *dar corpo a um tempo de estágio*, e de demonstrar a importância dessa experiência temporal, começa por se debruçar sobre o Serviço.

¹ Jorge, V. (2015), *Sobre o ambíguo estatuto do conceito de “passado”*. Disponível em: [https://www.academia.edu/10343535/2015 Sobre o amb%C3%ADguo estatuto do conceito de passado](https://www.academia.edu/10343535/2015_Sobre_o_amb%C3%ADguo_estatuto_do_conceito_de_passado) [acedido no dia 14 de Setembro de 2016] p. 1.

Pelo lugar do Serviço dentro do espaço do Museu e pelo lugar do seu programa, dentro da programação do mesmo.

Re-visitar um serviço, uma programação e universos criativos é assim o título do Capítulo I, do Volume I deste Relatório de Estágio. Se por um lado se pretende contextualizar e localizar/situar “geograficamente” o espaço onde o estágio se realiza, pretende-se também refletir sobre o “código genético” do respetivo Serviço: sobre aquilo porque se que define, sobre as linhas motrizes que o caracterizam e os fios condutores que definem as suas opções programáticas. O ponto central desta primeira secção (a base teórica desenvolvida) surge no seguimento da intenção de perceber as linhas identitárias pelas quais a programação do SAP se procurar estabelecer.

Tal como “*Os responsáveis pelo Serviço procuram (...) que as atividades paralelas abram novas pistas de reflexão*” e incentivem até uma releitura das exposições sob uma perspetiva diferente², tomou-se a decisão de se desenvolver uma análise da programação paralela à exposição, *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, onde o Serviço de Artes Performativas apresentou o filme, *Pintura Habitada*, da realizadora Joana Ascensão e a conferência-performance, *I Was Here*, do coreógrafo e bailarino, João Fiadeiro.

A escolha deste tema como reflexão central assentou na convicção de que o estudo e a análise de projetos, como os que foram apresentados em paralelo à exposição, permite ampliar o campo de reflexão e discussão em torno da criação artística. Num entrecruzamento de *universos criativos*, tanto o trabalho de João Fiadeiro, como o de Joana Ascensão, ao “entrarem” (nas suas formas particulares) no universo artístico de Helena Almeida, permitem *re-pensar* e *re-visitar* a obra da artista, ampliando o seu campo de possibilidades. É nesta postura de *re-visitar*, de olhar de novo, de ver a partir de um outro prisma, que se acredita que a análise artística possa encontrar novas dimensões. Neste ponto, partimos da exposição (refletindo e analisando obra de Helena Almeida, partindo exatamente da exposição) com o objetivo de chegar aos dois projetos apresentados em paralelo. O estudo e análise destes dois projetos teve, sobretudo como base, o contacto que foi estabelecido com os próprios intervenientes (conversa/entrevista com Joana Ascensão e João Fiadeiro) e constituiu-se sempre em paralelo à obra da artista, recorrendo para isso a um conjunto de referências bibliográficas que possibilitaram sustentar os objetivos do discurso.

O Capítulo II | *Reflexos de um tempo de estágio*, insiste (logo no título) na ideia e na importância pretendida *de um tempo de estágio*. Esta segunda secção do relatório, pretende (ao estruturar uma linha temporal) criar um possível *cronograma para o tempo de estágio* (tal como se intitula o primeiro ponto). De forma cronológica, são elencados os vários programas acompanhados ao longo do tempo,

² Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 161.

correspondentes à programação do Serviço de Artes Performativas. Nesse elenco - onde se reúnem um conjunto de dezassete atividades, o programa da 13ª edição do Serralves em Festa e mais dois programas acompanhados, mas com o seu momento de apresentação já fora do tempo de estágio - cada programa é acompanhado de uma descrição e de um subponto: *Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)* ou apenas *Experiências e Aprendizagens (Reflexões)*, de acordo com nível de participação nos diferentes casos. Este sub-ponto torna-se também um espaço de reflexão onde é constituída uma análise interpretada dos vários projetos. Tendo em consideração a natureza das práticas apresentadas pela programação do SAP, eminentemente efêmeras, estes textos de análise e descrição tornam-se numa forma de *re-visitar* um passado irrecuperável.

É com a consciência da amplitude deste estado de *presença*, de estar presente, de passar a pertencer a todo um processo de trabalho (que envolve todo este acompanhamento e desenvolvimento das várias atividades, todo o processo de construção ao nível conceptual e prático dos vários programas), que as *experiências e aprendizagens* de todo este *tempo de estágio*, acabam por obter um momento de aplicação prática (fora do contexto do estágio) como reflexo das capacidades adquiridas, com a experiência curatorial no corpo de exposições da 7ª edição do Festival NAA (Novas Artes Associadas).

Tentar-se-á assim, conscientes das incapacidades da escrita, exprimir uma realidade aproximada do que foi toda a experiência desenvolvida neste *tempo de estágio*.

Acompanham e complementam a reflexão construída no Volume I, o Apêndice Documental e o Apêndice Iconográfico reunidos no Volume II, deste Relatório de Estágio.

CAPÍTULO I

Re-visitar um serviço, uma programação e universos criativos

*Enquanto cidadão e jornalista, Serralves continua a ser um lugar a que permanentemente regresso. Seja para aí continuar a aprender a olhar a arte contemporânea, seja para aceder a uma programação de Artes Performativas reconhecidamente corajosa e aberta aos novos desafios do nosso tempo (...)*³

³ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p.13.

1. O Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves

1.2. O Museu (como um) local ativado

“A apresentação desses momentos performativos reforça a reflexão sobre o museu enquanto local ativado”⁴

Em 1977, Sallete Tavares escreve *A carência de um Museu de Arte Moderna em Portugal*, onde, plasmado no próprio título, era já expressa a vontade (como uma necessidade perene) em se constituir um novo lugar capaz de, em continuidade, dialogar com a realidade do universo artístico no tempo presente: *Dialogar com o passado é difícil mas possível e maravilhoso. Dialogar com o presente é fundamental.*⁵

*A carência de um Museu Nacional de Arte moderna profundamente implantado na nossa vida é carência vital para o País. Só a partir de toda a complexa organização de um museu vivo surgem os fenómenos necessários para o convívio natural e fácil, para a investigação e recolha documental, para a experiência crescente e para o desencadear de fenómenos criadores.*⁶

É na vontade de se constituir um *museu vivo* capaz de *desencadear (...) fenómenos criadores*, que anos antes, em 1974, a cidade do Porto se torna alvo de um dos atos “performativos” mais elucidativos, representativos e simbólicos do estado e das vontades que permeavam uma cota parte do seio intelectual e artístico da cidade, *O Funeral do Museu Soares dos Reis*.

Este ato simbólico das cerimónias fúnebres do Museu Nacional Soares dos Reis é elucidativo da forma como o MNSR era visto por uma parte do seio artístico e intelectual da época. Nesta ação, não só se plasmava a não capacidade de um lugar para cumprir os fins pretendidos, como se promovia a criação de um novo, proclamando-se aquilo por que este se deveria constituir e aquilo pelo que se deveria reger, como um projeto em continuidade.

Os manifestantes exigiam “um museu ativo e válido para toda a gente”. E continuavam, descrevendo de forma programática as funções que um tal museu deveria assumir: “Um museu de ser um órgão vivo fomentando e participado numa cultura dinâmica (...)”⁷

⁴ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 141.

⁵ Tavares, S. (1977). *Carência de um Museu de Arte Moderna em Portugal*. In Melo, E.M. (org.) (1977). *Representação Portuguesa à XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: [s.n]. p. 37.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 45.

Na vontade expressa em se constituir um novo lugar, uma *coisa nova*⁸, como se viria a constatar com a futura criação de Serralves, Fernando Pernes (1936-2010), ainda em 1974, cria o Centro de Arte Contemporânea (CAC), que até ao final da década se definiu como uma iniciativa preponderante e demonstrativa do impulso e do dinamismo com que pretendia prosseguir.

Anos mais tarde, em 1979, assinava-se o *despacho à criação no Porto do Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM)*⁹ e, com Fernando Pernes como líder, seria nomeada a primeira Comissão Organizadora, que integrava uma lista vasta desde diretores de museus e curadores a críticos de arte e artistas.

O MNAM, durante quase uma década volvida, foi um projeto sem espaço, sem um lugar próprio, entre as várias propostas que iam surgindo à cabeça, no manifesto interesse de ser o Porto, a cidade de eleição para o estabelecimento do tão almejado Museu, só em 1985 se viria a encontrar o lugar ideal para se dar corpo, a este projeto que longamente se estendia no tempo.

O lugar escolhido seria então a que hoje conhecemos por Casa de Serralves, o que, tendo em consideração esta longa procura de um espaço para aí ser estabelecida uma nova realidade museológica, no seu fascínio próprio e peculiar, é curiosamente, na sua identidade um espaço *divergente*, como diria André Tavares:

*Serralves não coincide nem com uma nem com nenhuma vanguarda. Contudo, a radicalidade do conjunto e a sua singularidade provocam uma estranheza que confirma estarmos perante um objecto divergente da prática corrente.*¹⁰

A Casa de Serralves, na altura da procura de espaços, é referenciada por Sallote Tavares (1922-1994), a mesma autora que mais acima se referiu a propósito do texto em torno da carência de um museu de arte moderna para o País¹¹, como lembra Sérgio Andrade: (...) *entre elas, surge a referência a “um lugar fabuloso” para esse fim - que lhe chega por via da escritora Sallote Tavares.*¹²

Foi então esta casa, o lugar escolhido para aí se instalar um novo museu, recuperando o discurso anteriormente referido, deveria definir-se como um espaço *ativo e válido* como *um órgão vivo*.

Neste seguimento a ideia do *órgão vivo* talvez seja a que melhor exemplifique o formato que se almejava criar. Um *órgão vivo* que por si só já é representativo de uma coisa ativada e ativa, tornando-se válido e capaz de progredir em continuidade e conformidade com as práticas artísticas pela qual

⁸ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 52.

⁹ *Idem*, p.46.

¹⁰ Tavares, A. (2007). *Os Fantasmas de Serralves*. Porto: Dafne Editora, p.25.

¹¹ No texto *Carência de um Museu de Arte Moderna em Portugal*, a autora Sallote Tavares esboça uma lista de algumas das características que Museu e o seu respetivo lugar deveria conter, e sobre as quais deveria procurar estabelecer. Sem indicar ainda qualquer referencia a Casa de Serralves e idealizando um espaço para a capital nacional, nas características que define no texto, a realidade de Serralves encontra uma corresponderia com a grande maioria dos pontos: *Ter condições ambientais em Lisboa de tal maneira que a sua zona seja central (...) Preferencialmente zona verde, garantia contra a poluição, e de estabilização de temperatura e humidade em vista das coleções. (...) grande jardim ou parque para a escultura e intervenções (...).*

¹² Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 49.

se motivou constituir. Um lugar de diálogo com práticas transversais que se definem na transdisciplinaridade e na multidisciplinaridade, tanto na sua forma de criação como de apresentação. O novo espaço deveria, neste seguimento, ser capaz dentro de todos os constrangimentos que nele incontornavelmente residem, de se tornar ativo e constantemente renovador, aberto e mutável, numa mutabilidade capacitada de fazer jus às criações com que se destinava conviver.

No programa inaugural da Casa de Serralves a 29 de Maio de 1987 essa vontade de trabalho ativo e dialogante com a dinâmica das práticas artísticas do seu tempo parecia já ecoar:

Neste programa inaugural (...) já plasmava a multidisciplinariedade que Fernando Pernes sempre defendeu como ideário do MNAM e que passava pela associação de “formas de expressão complementares, mas até hoje separadas: artes plásticas, cinema, fotografia, vídeo, criações do desenho industrial e arquitetura, música e manifestações balísticas ou de expressão corporal.”¹³

Essa associação *de formas de expressão complementares* que Fernando Pernes procurava desenvolver e traçar, permanecem ainda na programação do Museu que, em continuidade, se vem reformulando em concordância com a evolução e desenvolvimento das práticas artísticas.

Partindo do elenco que Sérgio C. Andrade, autor responsável pelo catálogo de *25 Anos da Fundação de Serralves*, nos dá a propósito da programação do Museu, referindo a suas principais veias identitárias, pode perceber-se algumas das linhas motrizes do modelo programático: *uma abordagem integrada que inclui as artes visuais, as artes performativas e os programas educativos.*¹⁴

Entre os vários pontos que vai elencando, o autor destaca ainda um ponto central pelo qual a programação se define e se identifica: *(...) o domínio da performance nas suas relações com as artes visuais, a dança, a música e o teatro. O programa procura enfatizar as iniciativas multidisciplinares e a relação com o Museu e a sociedade.*¹⁵

1.2. Um Serviço e uma programação de Artes Performativas

A inserção de práticas performativas no contexto do Museu reforça a sua vitalidade em concordância com a multidisciplinaridade pela qual as praticas artistas contemporâneas se caracterizam.

Recuperando o discurso de Sérgio C. Andrade na obra supra referida, a propósito das Artes Performativas no contexto do Museu de Serralves, o autor recorda que embora no início a escolha para a inauguração do auditório tenha recaído sobre a figura de Miguel Borges Coelho um *pianista da música erudita*¹⁶ e durante os primeiros anos a programação tenha sido assegurada por Rui Vieira

¹³ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p.141.

¹⁴ *Idem*, p.142.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Idem*, p.160.

Nery e depois por António Pinho Vargas, na Música e António Pinto Ribeiro, na Dança Contemporânea, o programa de práticas performativas de Serralves iria encontrar continuidade num outro eixo distanciado desta realidade.¹⁷

Retomando a programação inaugural da Casa de Serralves, o autor refere que já aí, a performance musical foi assegurada pelo grupo de música experimental nacional *Telectu*, e se essa via experimental se começava a sedimentar, o segundo concerto após a inauguração foi *assegurado por um dos nomes maiores da pop norte americana, o ex-Velvet underground John Cale, num concerto a solo apropriadamente associado á exposição dedicada ao guru desta banda: “Andy Warhol: A factory”*¹⁸.

Começava assim, logo no segundo concerto, a expressar-se um novo seguimento de programação que - a par da apresentação de um grupo tido como experimental em contraste com o resto da realidade nacional - definia um dos eixos e matrizes que haviam de tornar-se identitários do programa do Serviço de Artes Performativas - uma relação de diálogo constante com a programação presente no Museu.

Neste formato de programação, numa fase inicial (posterior aos primeiros anos de programação assegurados pelos intervenientes suprarreferidos) foram constituídos vários “ciclos relacionais” que procuraram, nesta dinâmica paralela, novas reflexões e distintas *re-leituras*, ampliando o campo de discussão e de debate em torno das praticas artísticas e da própria sociedade contemporânea.

Neste seguimento, entre os vários ciclos, destaca-se o programa, já mais recente, *Improvisações/Colaborações* realizado em 2011 e 2012 que se torna num pleno exemplo desse diálogo relacional e transversal - em profusa sintonia com a realidade coexistente dentro da criação artística - onde a programação do museu assistiu a um entrecruzamento profuso entre as respetivas programações.¹⁹

A par do programa *Improvisações/colaborações*, entre os vários programas que o Serviço de Artes Performativas tem vindo a constituir ao longo destes mais de dez anos (tendo como barreira cronológica a programação a partir da abertura do Museu de Arte Contemporânea de Serralves como o conhecemos hoje, em 1999) encontramos entre os demais projetos, programas como: O ciclo de música, performance e cinema, *Em contra-mão*, de 2006, ou projetos como o *Ciclo Documente-se! Sentidos do Reconhecimento* de 2010, um ciclo de música, dança, teatro, cinema, instalações, debates

¹⁷ O Serviço de Artes Performativas, em Serralves, herda de António Pinto Ribeiro e de António Pinho Vargas uma programação de dança contemporânea e de música erudita e a partir da inauguração do Museu de Serralves, passa a ser responsável por uma programação performativa paralela, estudada e proposta em estreita relação com o projeto museológico. In Grande, C., Firmo, L. Wandschneider, M. (2007), *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção*, entrevista in Coutinho, L. (coord.) “De que falamos quando falamos de Performance” In Revista Marte nº3. Lisboa: MARTE/AEFBAUL p. 42.

¹⁸ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p.161.

¹⁹ Grande, C., Rocha, P. (2011) *Prefácio ao programa Improvisações Colaborações*. In *Improvisações Colaborações* (Coleção). Porto: Fundação de Serralves. p. 2.

e conferências, ambos exemplificativos das novas intencionalidades pela qual a programação do SAP se têm procurado caracterizar.

A par deste corpo de ciclos, que é representativo de uma boa parte da programação do Serviço, o SAP destaca-se ainda pela apresentação de outro tipo de projetos, tais como: o Festival de Artes Performativas *Trama* que contou com seis edições (última edição em 2011) e se definiu como um lugar de exploração e apresentação dentro das várias práticas performativas, num entrecruzamento de disciplinas diversas desde a música, teatro, dança e a própria *performance*. O *Trama* definia-se desta forma como um festival percursor e como uma iniciativa preponderante dentro do contexto da cidade do Porto. A par do *Trama*, entre os vários projetos programados pelo SAP recorda-se um projeto artístico que em atividade desde 1998 (ainda antes da abertura do Museu) permaneceu presente ao longo de mais de dez anos no curso do Museu, o *Mugatxoan* - integrando uma rede de colaborações - propunha com um programa de workshops e apresentações que fosse constituído um lugar de exploração e relacionamento entre os artistas e um corpo vasto de intervenientes. Com o foco orientado para a experiência artística, a residência *Mugatxoan* torna-se num exemplo esclarecedor de um programa, onde a sua génese reside no seio de um trabalho de pesquisa e procura relacional com base na experimentação dos meios de expressão artística.

Apesar deste foco de programação não se desvanecer completamente, a programação do Serviço de Artes Performativas foi relativamente reformulada com a mudança de direção do Museu em 2013²⁰. Delineada ainda sobre um ímpeto de relacionamento paralelo com as exposições, passou a agir em diálogo mais abrangente e articulado com o geral dos programas públicos apresentados no contexto do Museu.

Mais concretamente, o programa do SAP, em continuidade relacional, obstina-se atualmente, nos eixos identitários que o caracterizam, a uma apresentação transversal das práticas artísticas contemporâneas, reforçando a capacidade do lugar do museu como um espaço de apresentação das práticas performativas, como também na ampliação do campo de discussão e reflexão em torno da criação artística, assim como da sociedade e cultura contemporâneas.

Tal como refere Cristina Grande, coordenadora do Serviço de Artes Performativas de Serralves, onde programa Dança e *Performance*, a propósito de uma questão em torno da *performance* e curadoria, presente na Revista Marte: “*A partir de uma seleção de exposições que a equipa considera relevantes, privilegiamos uma programação de exploração e abertura de novas pistas de reflexão sobre autores, temáticas e conceitos contidos naquelas exposições*”²¹

²⁰Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p.161.

²¹Grande, C., Firmo, L. Wandschneider, M. (2007), *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção* In Revista Marte nº3, Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*”. Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, p. 42.

Olhar para a programação do Serviço de Artes Performativas que foi acompanhada ao longo do tempo de estágio, de setembro de 2015 a julho de 2016, torna-se numa forma de perceber e refletir sobre a realidade programática em que o SAP, atualmente, tem progredindo.

Desde a Conferência-Performance *I Was Here*, do coreógrafo João Fiadeiro e o Filme *Pintura Habitada*, da realizadora e programadora, Joana Ascensão, apresentados em programação paralela à exposição *A minha obra é o meu corpo, o Meu corpo é a minha obra - Helena Almeida*, aos momentos musicais performativos da compositora, filósofa, cientista e artista visual, Catherine Christer Hennix e do artista e compositor norte americano, Arnold Dreyblatt, onde ambos os projetos apresentados se encontram em sintonia e associados à exposição patente nesse período *The Sonnabend Collection: Meio Século de Arte Europeia e America. Part.1*, tal como a apresentação de uma síntese de trabalhos em vídeo de 1987 a 2015 desenvolvidos pelo fotógrafo Wolfgang Tillmans, intitulado *Sound on Camera*, apresentado em articulação com a exposição *No limiar da Visibilidade* em torno da obra do fotógrafo britânico, ou ainda o ciclo de Cinema *No More Reality?*, comissariado por António Preto e associado à exposição *Quasi Tutto* do Artista italiano Giorgio Griffa, são reptos que definem este modelo programático que faz jus a uma simbiose de apresentações em articulação e conexão com o programa expositivo do Museu.

Primando por uma programação atual e correntemente atualizada, o programa do SAP dedica-se ainda a apresentação de trabalhos de artistas emergentes ou de referência no panorama artístico a nível nacional e internacional, que se encontrem em processo de exploração e experimentação do seu trabalho, tornado desta forma o Museu como um lugar de apresentação e de reflexão em torno de produções artísticas recentes dentro do campo das práticas performativas.

Neste seguimento foram apresentados trabalhos como o do coreógrafo, bailarino e *performer* Adam Linder, *Auto Ficto Reflexo*, ou o filme *Counting* do realizador e artista Jem Cohen.

O programa do Serviço de Artes Performativas presa também pela apresentação de projetos que coagem numa relação independente, dando às práticas performativas um lugar de apresentação exclusivo no espaço de Museu.

Entre este tipo de programas, define-se, como expoente máximo o caso do programa *Museu como Performance* que se direciona para apresentação de projetos nacionais e internacionais, de práticas em torno das várias criações dentro da *performance*. Incluindo neste seguimento o programa *Color Sound Frames*, dedicado à relação e ao entrecruzamento da Música e do Cinema experimentais.

Mantendo uma política cultural de relacionamento com outras entidades culturais da cidade promovendo e ampliando o nível e a capacidade de uma programação conjunta, o SAP coproduziu e coapresentou outros projetos. Entre eles a primeira retrospectiva póstuma do realizador Manoel de Oliveira, assim como a apresentação da peça *Os Serrenhos do Caldeirão, Exercícios em Antropologia Ficcional* da coreógrafa e bailarina, Vera Mantero, inserida no programa do *Festival Dias Da Dança*.

Ainda no catálogo dos *25 anos* da Fundação, o autor cita Cristina Grande que, em relação às linhas motrizes da programação do serviço, refere:

“(...) as experiências performativas realizadas na Casa de Serralves, desde a sua abertura, constituem uma herança que influenciou a programação performativa atual e reforçou aposta em projetos que promovem o pensamento, a pesquisa e a experiência, partilhados entres os artistas e os públicos”²²

Independentemente do modelo programático seguido e das mudanças que se podem observar, o programa de artes performativas sintetiza parte das características que permanecem inerentes a um espaço que convive, dialoga e apresenta criações artísticas contemporâneas.

Pensar qual o lugar ideal para apresentação das criações artistas contemporâneas, seria um outro campo de discussão, não de menor importância, porém não centrado nos objetivos que este relatório pretende seguir.

Se reposicionarmos a reflexão para o campo da apresentação de práticas performativas logo nos apercebemos que esse debate se vê ampliado e a relação que o espaço do Museu deve estabelecer em diálogo com estas práticas, encontra dicotomias mais profundas.

A ideia do Museu como um espaço ativo ou ativado, implica que se esclareçam os preceitos que devem acompanhar um espaço/lugar que dialoga com as criações artísticas contemporâneas (dispondo-se à sua apresentação) que pelas veias porque se caracterizam estabelecem relações de apresentação com o espaço relativamente distantes de outras realidades.

As várias propostas apresentadas ao longo do tempo pela programação do SAP, são sintetizadoras da transdisciplinaridade das práticas artísticas, desde propostas mais próximas de conceitos da música, da dança, ou daquilo a podemos definir por *performance art*, o cerne exploratório, a miscigenação de conceitos e conteúdos, a interação entre os vários campos da criação, colocam muitas das propostas apresentadas num espaço híbrido no que diz respeito à sua secção de criação.

O Museu de Arte Contemporânea deve desta forma tornar-se num espaço híbrido, tal como os múltiplos espaços de apresentação de que dispõe, fazendo jus a noção de um corpo orgânico, vivo e ativo. O espaço do museu, de uma forma volátil, deve manipular-se em função das necessidades de apresentação através das quais as *práticas* se definem.

1.3. O Auditório como ponto de partida

Seguindo este raciocínio, num dos capítulos da edição Nº3 da Revista *Marte*, edição que se dedicou ao tema da *performance*, é colocada uma questão a um grupo (Cristina Grande, Luís Firmo, Miguel Wandschneider) com experiência no âmbito da curadoria e produção desta ala da criação artística,

²² Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 161.

em que se questiona: *As características espaciais de que dispõem influenciam a vossa escolha de propostas? Como se procede perante propostas com características espaciais particulares?*²³

Dentro das artes performativas, desde a dança, à música, ao teatro e a todas as ramificações que advêm destes termos predefinidos, pela sua natureza e pela realidade sobre a qual têm progredindo, tal como refere Maria José Fazenda a este respeito quando diz: *Vivemos um momento nas artes performativas em que, citando Hal Foster, uma “ligação com as práticas do passado suportam uma rutura com as práticas do presente e /ou desenvolvimento de uma nova”*²⁴, pelo cariz exploratório sobre o qual têm caminhado, têm sintomaticamente definido novos meios, novas formas, dentro de novos conceitos sobre o seu lugar da apresentação.

Na *Performance Art* ou *Arte da Performance*, que segundo Liliana Coutinho “*seria aquilo que não é: o que não é teatro, não é pintura, não é dança,, não é escultura ,... Estaria nos intervalos de tudo isso que é, nos interstícios da representação, seria esse espaço negativo do qual também já nos falaram a propósito da pintura abstrata e dos seus ecos metafísicos de uma presença que se define pela ausência.*”²⁵, esse cariz exploratório é reforçado na capacidade transversal e multidisciplinar dentro da criação artística, onde continuamente se procuram novos campos e métodos de apresentação.

A realidade da apresentação das artes performativas encontra-se tal como as suas práticas, dentro do campo da experimentação, da exploração e até mesmo da improvisação.

Do Auditório (espaço primordialmente direccionado para a apresentação das práticas performativas) aos espaços exteriores, até ao *hall* do museu, a lugares de circulação ou espaços de exposição, e retomando o espaço do Auditório reinventando a sua espacialidade, múltiplos são os espaços que se tornam *palco* de apresentação artística. À questão supra colocada, Cristina Grande responde:

*Não são apenas adaptações. O projecto é apresentado nas condições exigidas e, por vezes, essas condições implicam sacrifícios. Em alguns projectos performativos é necessário restringir o número de pessoas que podem assistir porque a sua apresentação só tem sentido num espaço exterior à caixa negra do teatro e num contexto mais intimista e de proximidade.*²⁶

²³Grande, C., Firmo, L. Wandschneider, M. (2007). *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção* In Revista Marte nº3, Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*”. Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, p. 45.

²⁴Fazenda, M. (2011). *Pês Descontraídos: Versões, Recriações, Improvisações*. In Improvisações, Colaborações (Colecção) Caderno 14 - *Improvisação a partir de “in c” de Terry Riley*. Porto: Fundação de Serralves [p. 9].

²⁵Coutinho, L. (2008). *Editorial, de que falamos quando falamos de performance?*. In Revista Marte nº3 Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*”. Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. p.9.

²⁶Grande, C., Firmo, L. Wandschneider, M. (2007). *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção* In Revista Marte nº3. Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*”. Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, p. 45.

As propostas performativas, não diretamente por uma necessidade ou opção programática, são muitas das vezes escolhidas para serem apresentadas fora do contexto do auditório, isto porque, a sua própria natureza define que o seu lugar de apresentação se aplica noutra espacialidade, noutro ambiente, noutra esfera e que sem essa realidade o trabalho não se define na sua totalidade.

As várias ações apresentadas pelo programa do SAP, referente à periodização do estágio, são um reflexo dessa mesma realidade.

Os vários projetos apresentados em muitos casos procuraram novos lugares de apresentação, dialogando com o corpo do museu, com as galerias de exposição até com espaços intersticiais de circulação e movimento.

A apresentação de artes performativas no contexto do museu dá-lhe essa vitalidade, tornam-se “provas” desse estado de *lugar ativo*. Um Museu de Arte Contemporânea deve assim, constituir-se dentro de uma arquitetura *aberta e livre* sem que, em todo o caso, essa liberdade do corpo arquitetónico deixe de *prescindir de (...) uma estrutura clara que apoie essa liberdade de uso*.²⁷ O corpo arquitetónico do Museu de Arte Contemporânea de Serralves define-se exatamente, (dentro da sua *estrutura*) nesse estado/lugar aberto e disponível. Disponível a constantemente receber e apresentar as diversas realidades inerentes às criações artísticas da nossa contemporaneidade. Os limites de lugares de apresentação dentro do Museu desvanecem-se numa multiplicidade de hipóteses de que o espaço possibilita. *O próprio motor da obra está no diálogo com um determinado espaço que o artista também modifica (...)*²⁸ escreve assim o arquiteto Álvaro Siza Vieira, autor do projeto do MACS, e ainda acrescenta, no seguimento deste raciocínio em torno da realidade museológica de um museu de arte contemporânea:

*A experiência que tenho é quase só de museus de arte contemporânea, sendo que na dinâmica da arte contemporânea e na organização deste tipo de museu já não entra o conceito de desenhar um espaço para determinada obra de arte (ou raramente isso acontece). O espaço do museu tem de ter abertura suficiente para albergar as mais diferentes exposições. (...) Considero assim essa relação não uma dificuldade mas um estímulo.*²⁹

Vincando o lado experimental e exploratório dos próprios trabalhos, e procurando o melhor espaço para a sua apresentação, várias propostas foram apresentadas fora da caixa negra do Auditório, e mesmo dentro do Auditório, o espaço de apresentação acabou por ser reconstituído, tornando-se ele também, aparentemente direcionado a uma apresentação clássica das artes performativas, num lugar híbrido, volátil e adaptável.

²⁷ Siza, A. (2011). *Entrevista - A relação com a cidade é puramente mental*. In Fernández, I. (coord.) (2011) *Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto*. Barcelona: Edições Polígrafa, p. 33.

²⁸ *Idem*, p. 19.

²⁹ *Ibidem*.

O caso mais significativo, dentro das muitas propostas apresentadas ao longo do tempo de estágio, que exemplifique esta realidade, centra-se no programa apresentado no *Museu como Performance*, que para lá do debate que pretendeu gerar em torno da relação das artes performativas e o Museu, estabeleceu momentos performativos em vários espaços do museu. Do exterior ao interior, às galerias do Museu até a espaços mais inóspitos como a biblioteca, ou de circulação até ao próprio átrio da entrada do edifício.

No *Serralves em Festa*, dada a dinâmica do evento, essa realidade é novamente retomada, e os vários espaços são de novo utilizados para momentos performativos.

No que diz respeito a reformulação do espaço do auditório, destaca-se um exemplo elucidativo da capacidade de adaptação a que este espaço também se dispõe. Na peça *Auto Ficto Reflexo*, de Adam Linder, o público foi convidado a assistir à peça dentro do próprio palco numa estrutura (bancada) que se colocava sobre o mesmo. Com o pano negro fechado e a plateia vazia, o primeiro impacto era de que o auditório estaria fechado, sendo que neste caso o lugar da encenação/apresentação passou também a ser o lugar do público.

Olhando para o corpo arquitetónico do auditório de Serralves, rapidamente nos apercebemos que se encontrar distanciado do resto da estrutura do Museu. Essa distância, porém, não o desconecta por completo. Interligado por um braço, para aceder ao interior deste, tanto o podemos fazer, através do interior do Museu, como de forma autónoma e independente, por uma entrada exterior, sem que seja necessário aceder a estrutura do Museu.

A expressão arquitetónica do auditório parece fazer jus à identidade do programa de apresentação de artes performativas, em que se tem definido, tal como já foi referido, em conexão e paralelismo com o programa de exposições patente no Museu. Como uma extensão que tanto se autonomiza como se integra, mas que em todo o caso sempre se toca.

Dentro deste jogo de conexão e desconexão, de contacto e desfasamento, o auditório curiosamente foi inaugurado um ano depois da inauguração oficial do Museu.

Reforçando a ideia de um espaço transversal, relativamente ao lugar de apresentação das práticas performativas, apesar da não existência, ainda, do espaço do Auditório (supostamente primordial à apresentação de artes performativas) a inauguração do Museu dispôs da apresentação de propostas performativas, levando a cabo a apresentação do trabalho de Charlemagne Palestine & Simone Forti, já em paralelo à exposição inaugural *Circa 1968*, em 1999³⁰, (Programa de dança e música complementar à exposição) em espaços que não a convencional caixa negra de Teatro, interagindo com lugares do exterior, no Parque, e outros lugares dentro do corpo museológico.

³⁰ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 163.

Os trabalhos performativos têm características que por vezes necessitam de novos lugares e meios de apresentação e por isso o lugar do Museu dispõe-se, dentro das suas capacidades e possibilidades, a dialogar com as características destes mesmo trabalhos, não confinando a apresentação destas propostas ao espaço do auditório. Por isso é que no seguimento, Cristina Grande refere: *A forma como irá ser apresentado, explorando o espaço escolhido, é algo que se pensa desde o início das conversações.*³¹

Conscientes da realidade a que o Serviço se encontra subjugado, num constante jogo relacional diante das práticas artísticas performativas com que dialoga, tornar-se-á mais claro partir para uma reflexão em torno da sua própria programação.

Em suma, recuperando o excerto de texto citado logo no início deste capítulo, o autor refere-se à programação de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves como sendo *reconhecidamente corajosa e aberta aos novos desafios do nosso tempo.*³² Acreditando ou não que *corajosa* seja a melhor palavra para tal definição, crê-se porém, que a programação do Serviço de Artes Performativas encontre uma hipótese para a sua definição na palavra *possível*. Tanto orientada como uma *possível programação* ou como uma *programação possível*. *Num tempo em que os museus de arte contemporânea se tem vindo a transformar em locais de promoção do efêmero, pondo de lado a sua função, essencial, de garantir a possibilidade de confronto permanente com a sua coleção*³³, o SAP procura apresentar um programa veraz e transparente, em concordância direta e incisiva com a realidade das práticas artísticas a que se dispõem dialogar. Consciente das condicionantes e da *entidade condicionada*³⁴ de que o espaço do museu sofre de crítica, a programação do SAP é apresentada como algo existencialmente *possível*. *Possível* tanto no campo das infinitas possibilidades, como *possível* no sentido sincero e honesto da palavra, no sentido do real, do concreto, *aberta aos novos desafios do nosso tempo*. Apresenta criações que vivem essencialmente desse *efêmero* e o Museu convertendo-se ou não num espaço do *Imaginário*³⁵, predestina-se na sua substância a viver e a conviver com elas, como local *ativo* e *ativado*.

³¹ Grande, C., Firmo, L. Wandschneider, M. (2007). *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção* In Revista Marte nº3. Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*” Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, p. 45.

³² Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p.13.

³³ Faria, O. (2003) *Miguel Leal Museu Fantasma*. In Suplemento *Mil Folhas*, Público. [p.2]. Disponível em: http://www.virose.pt/ml/biblio/museu_fantasma.pdf [acedido no dia 20 de Julho de 2016].

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Idem*, [p.1].

2. Programação paralela à exposição

“Os responsáveis pelo Serviço procuram pois que as atividades paralelas “abram novas pistas de reflexão” e incentivem até uma releitura das exposições sob uma perspetiva diferente.”³⁶

A dialética permanente com a programação do museu é uma das marcas do Serviço de Artes Performativas³⁷, que permanece desde o início da história do Museu.

Como já foi referido anteriormente no esboço em torno do Serviço de Artes Performativas, esta *dialética* ou este relacionamento que se estabelece com o programa de exposições, teve ao longo do tempo formas diversas de se estabelecer e de ser planificado.

Durante vários anos, a relação era estabelecida através da organização de ciclos temáticos que confluíam em concordância com o tema das exposições. Estes ciclos que caracterizaram o eixo programático do SAP, acompanhavam muitas vezes a periodização total das exposições, e não se definiam apenas como atividades paralelas e associadas às exposições. A dinâmica constituída em torno da dimensão destes ciclos elevava a um estado de simbiose toda a programação do museu, numa unificação da apresentação das propostas performativas com as das exposições, promovendo e ampliando o debate e a reflexão em torno das práticas e do próprio tempo contemporâneo.

As atividades apresentadas em paralelo e integradas no programa público da exposição *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, são exemplo de uma nova forma de relacionamento entre o programa de artes performativas e a programação de exposições, que se institui com a entrada da nova direção do Museu, a partir 2013.

A programação voltada para a constituição de ciclos paralelos ao corpo de exposições altera-se dando seguimento a uma nova dialética *que passa a ser mais conduzida por linhas de ação institucional, nomeadamente na sua articulação com a globalidade dos programas públicos desenvolvidos (...)*³⁸.

No caso particular da exposição em torno da artista nacional Helena Almeida, foram apresentados em paralelo, dois projetos de trabalho, distanciados nas linguagens criativas que os caracterizam, mas confluentes na motivação que os gerou.

Respetivamente nos dias catorze e vinte e oito de novembro de 2015, no espaço do auditório da Fundação de Serralves, foi apresentado, o filme *Pintura Habitada*, da realizadora Joana Ascensão e a *conferencia-performance, I Was Here*, do coreógrafo e bailarino João Fiadeiro. Ambos os trabalhos foram desenvolvidos por artistas nacionais em redor do universo de uma artista também ela nacional.

³⁶ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 161.

³⁷ *Idem*, p. 160.

³⁸ *Idem*, p. 161.

Os dois projetos apresentados em paralelo, estando em sintonia e em direto relacionamento com o corpo expositivo patente no Museu, acabam por criar não somente uma *nova releitura das exposições sob uma perspetiva diferente*³⁹, mas permitem ampliar o campo reflexivo em torno da obra da própria artista, num jogo mútuo, onde a partir de um e outro artista, de uma e outra metodologia, de uma e outra prática criativa, podemos *re-visitar, re-pensar*, e dessa forma recolocar-mos perante a obra da artista, ao mesmo tempo que deambulamos por esse paralelismo que é estabelecido entre eles. As duas propostas apresentadas, neste caso específico, tornam-se num exemplo esclarecedor das potencialidades de uma programação paralela sobre uma exposição.

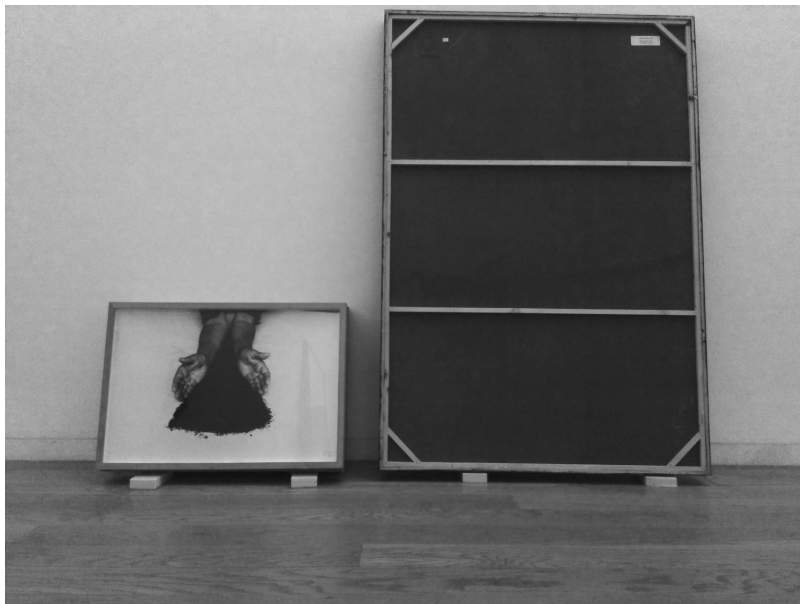
Permite voltar ao trabalho da artista sobre um outro prisma, sobre um outro mote, evidenciam pontos, questões e problemáticas suscitadas pelos artistas, tornam-se extensões sem que se diluam na obra de Helena Almeida ao mesmo tempo que não se tornam evasivas.

Desde a obra cinematográfica de Joana Ascensão até à ação performativa de João Fiadeiro, ambos os projetos mergulham na obra de Helena Almeida, num mergulho próprio e particular. A apresentação destes dois projetos em paralelo, torna-se também pertinente porque estabelecem uma relação entre si. A realização do filme *Pintura Habitada* (2006), de Joana Ascensão coincide com a apresentação da peça *I am Here* (2003), de João Fiadeiro, peça que o coreógrafo recupera para a construção do seu novo trabalho que agora apresenta, *I Was Here*. Pela simultaneidade da criação de ambos os projetos, a realizadora integra no filme um excerto⁴⁰ de uma conversa em torno do trabalho *I am Here*, entre as figuras de João Fiadeiro e Helena Almeida, excerto esse que João Fiadeiro recupera e reapresenta agora em *I Was Here*, evidenciando também a sua integração na obra de Ascensão. Se estes dois projetos partiram da obra de Helena Almeida, na reflexão que se segue, também se decidiu partir do mesmo ponto. Partir do “corpo” da obra da artista para posteriormente mergulhar nas propostas que a partir dela se constituíram.

Por esta razão, a organização sequencial das propostas que se segue, não destitui a hipótese que, num eterno jogo de retorno, de ir e voltar, tomando *a exposição como ponto de partida*, se chegue às propostas apresentadas em paralelo, e que a partir delas possamos voltar novamente à exposição, o mesmo que dizer, voltar consequentemente e sempre, à obra de Helena Almeida.

³⁹ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 160.

⁴⁰ Excerto do Filme *Pintura Habitada*, Disponível em: <https://vimeo.com/164784158> [acedido no dia 14 de Julho de 2016].



Img.1 Imagem da montagem da Exposição; *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 9 de Outubro de 2015.

(Na imagem, uma série da obra de Helena Almeida, *Saída Negra*, 1995 - dimensões da peça 47,5 x 71 cm.)

Créditos da imagem: © João Terras, 2015

(...) A sua obra é um diálogo existencial, entre ela e o duplo, não apenas um jogo mnemónico do corpo com o espelho, mas uma extraordinária e fascinante viagem constantemente retomada de atravessar o seu negro, o seu “au delà”.

Viagens rituais que atrevo-me a pensar, ela já não conduz. O seu duplo, exorcizado, desperto, enfim, dirigia-a agora, por essas passagens-palco, situadas entre o branco desdobrado e o negro que o seu vulto ele desenha, em atitude do corpo ou irreabilidade de sombra, procurando-se.⁴¹

⁴¹ Azevedo, F., Tamen, P. (1987), *Helena Almeida*. Colóquio Artes nº 57 [p.52]. In *Azares da Expressão ou a Teatralidade na Pintura Portuguesa*, algumas obras do CAM. Lisboa: Centro de Arte Moderna- Fundação Calouste Gulbenkian p. 17.

3. A Exposição como ponto de partida ou como ponto de chegada: *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*

Após o encerramento da exposição *Sob as Nuvens: Da paranoia ao sublime Digital*, apresentada de vinte de junho a vinte de setembro de 2015, a ala direita do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, dispôs-se a dialogar com o percurso e obra da artista visual Helena Almeida (Lisboa, 1934).

“Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra”, foi o título da exposição que se dispôs, mais uma vez, *a percorrer o trabalho desta conceituada artista (...) desde os anos 1960 até a atualidade*⁴² cujo percurso e a obra contribuíram *exemplarmente para essa nova dimensão de interrogação filosófica e artística que se processou na arte e foi modelando, como vimos, um novo paradigma*.⁴³

Esta mostra, ao apresentar um *corpo* vasto de trabalhos de Helena Almeida, desde o início da sua carreira até aos últimos projetos desenvolvidos, não se torna presunçosamente numa mostra retrospectiva de forma encerrada. A dinâmica da exposição permite criar *novas perspetivas sobre questões fulcrais que definem a sua prática*.⁴⁴

Com uma obra transversal e multidisciplinar que incita ao carácter exploratório em que Helena Almeida sempre se reconheceu, este novo momento expositivo integra *mais de oitenta obras de pintura, fotografia, performance, desenho e vídeo* (...).⁴⁵

Desta forma, a exposição que Serralves apresenta torna-se numa oportunidade de observar o percurso, o processo e a evolução do trabalho da artista, em concordância com o contexto inerente à realidade artística em que se enquadra e consciente do contributo que a obra define.

A reflexão que se pretende esboçar nesta secção, em torno da vasta obra de Helena Almeida partindo da exposição que Serralves constitui à sua imagem, passa embora de forma breve e sintética, que se definam alguns conectores e linhas características que acompanhem a prática e caracterizem a própria obra extensa da artista, tentando com isso que os projetos de trabalho que foram apresentados em paralelo à exposição, concretamente, a peça *I Was Here*, de João Fiadeiro e o filme *Pintura Habitada*, de Joana Ascensão, se enquadrem e possam confluir de forma mais eficaz, e que o entrecruzamento existente entre estes dois projetos e a obra da artista, seja expresso da forma mais concreta.

⁴² Cotter, S., Gili, M., Snauwaert, D. (2015). *Prefácio*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 7.

⁴³ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 22.

⁴⁴ Cotter, S., Gili, M., Snauwaert, D. (2015). *Prefácio*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 7.

⁴⁵ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 21.

Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra torna-se também, desta forma, num ponto de partida para, através da obra artista, *re-pensarmos* as obras destes dois outros artistas.

3.1. *A Interrogação experimental*⁴⁶ de Helena Almeida

Peggy Phelan, no ensaio que escreveu para o catálogo desta exposição, refere que é *intimidante escrever sobre a arte de Helena Almeida; não só porque o equilíbrio entre densidade e leveza em que a sua obra assenta pode ser difícil de descrever por palavras, mas também porque a artista despreza aquilo a que chama “Les théoriciens bavards”*.⁴⁷

A mesma autora, vinca uma questão preponderante que direciona a forma como podemos observar, entender e repensar a obra de Helena Almeida em relação ao seu contexto, quando diz que:

*Embora Helena Almeida rejeite por vezes o rótulo “artista feminista”, ainda assim muita da sua arte faz-se eco de múltiplos e dinâmicos conceitos da história da arte feminista. Esses conceitos são, por sua vez, informados por questões mais gerais da arte ocidental contemporânea que também iluminam o seu trabalho.*⁴⁸

A propósito dessas questões mais gerais da arte ocidental(...)que também iluminam o seu trabalho, Bernardo Pinto de Almeida, no ensaio “*Signos de uma escrita imóvel*” que realiza para o mesmo catálogo publicado em ocasião da exposição, antes de apresentar a artista, esboça um contexto inerente ao intervalo de tempo em que a obra da artista se circunscreve, discorrendo sobre esta problemática.

É precisamente neste esboço contextual, antes de apresentar a vida e a obra de Helena Almeida⁴⁹, que o autor define linhas motrizes preponderantes para o entendimento tanto da prática como dos fios condutores da obra da artista.

A este respeito, Bernardo Pinto de Almeida fala-nos de uns *primeiros sinais difusos* que começam a surgir no início da década de 1960, sinais estes que emergem e que partem para a constituição de novos paradigmas e de novas questões em torno da criação artística ou de forma mais genérica da Arte em si. A década de 1960 define-se como um ponto transitório fulcral ao nível das mudanças paradigmáticas que se introduziram no mundo artístico.

⁴⁶ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves, p. 22.

⁴⁷ Phelan, Peggy (2015). *Helena Almeida: O espaço no limite da imagem*. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves, p. 187.

⁴⁸ *Idem*, p. 188.

⁴⁹ No ensaio “*Signos de uma escrita imóvel*” presente no catálogo *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. o autor, Bernardo Pinto de Almeida, introduz um ponto com o título: *Helena Almeida, apresenta-se*, que se sucede ao ponto em torno do esboço contextual, intitulado: *Contexto*.

Como o autor refere *o período designado por pós-modernismo foi o lugar reconhecível de um luto, elaborado a partir do afundamento do paradigma modernista.*⁵⁰ Neste *espácio-temporal* transitório começava a surgir um novo paradigma, ou novos paradigmas para novas noções de *forma e de estética, se não mesmo da própria noção de arte.*⁵¹

A este propósito, recorremos a Andreas Huyssen e à obra *Seduzidos pela Memória*, onde no ensaio *Passados Presentes: mídia, político, amnésia*, o autor ao mergulhar nas problemáticas discursivas que permeiam esta transição para a segunda metade do século XX, descreve:

*Discursos de memória de um novo tipo emergiam pela primeira vez no ocidente depois na década de 1960 (...) A procura por outras tradições e pelas tradições dos “outros” foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas.*⁵²

A mudança de paradigma ao nível das práticas artísticas, que se pode consciencializar a partir da década de 1960, no curso *das múltiplas declarações de fim*, poderá centrar-se substancialmente, como, de forma esclarecedora e sintética, nos refere o professor Bernardo Pinto de Almeida, *na passagem do domínio da representação para o domínio da imagem.*⁵³

De forma sintética, sobre um tema profusamente vago e em larga escala longe de poder ser ou tornar-se sintético, o novo discurso que permeia este período considera a emergência de novas questões, novas problemáticas e novas vontades artísticas, observa a emergência de *novos processos de inscrição e de prática (...) onde; (...) ascendiam os signos que sustentavam a teatralidade (...).*⁵⁴

*Com efeito, da performance ao vídeo, das instalações - que ganhavam cada vez maior presença - à progressiva utilização da fotografia como registo do que, sem ela, perderia, a possibilidade de inscrição histórica e a memória do seu ter-sido, assistimos a uma progressiva desintegração da centralidade do meio (...).*⁵⁵

Pela própria natureza *eminentemente visual ou audiovisual*⁵⁶ destas práticas emergentes, desvanecesse a importância ou o paradigma em torno do objeto ou da *objetualidade*, da coisa em si, no seu sentido de presença, da coisa que permanece, na ascensão natural, neste seguimento, da imagem, da

⁵⁰ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 20.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² HUYSEN, A. (2000), *Seduzidos pela Memória, Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 10.

⁵³ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 20.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 21.

imagem que é precisamente o contrário do que é material ou do que tem presença, como refere o autor ao dizer que *o sentido de presença é espesso, por assim dizer, enquanto o próprio da imagem é ser fina (...)* A espessura é justamente o que a imagem jamais pode conter.⁵⁷

A imagem ou a passagem para o campo da imagem, é definidora de um novo domínio, de uma mudança paradigmática profunda e profusamente demarcada na arte produzida a partir da década de 1960.⁵⁸

Observa-se neste seguimento, a ascensão de práticas artísticas em que se explora o tempo, o espaço e a ação inerente a um corpo. A um corpo que substancialmente é também orgânico e disposto a uma temporização. Práticas que para além de traduzirem *uma progressiva acentuação desse sentido da teatralidade*⁵⁹, desvanecem o sentido de presença ou de permanência. Desvanecem a noção de representação, para dar lugar a noção da ação ou ativação. Práticas que ficaram cingidas a duração temporal, e que como tal, apenas ficara passível de perdurar sobre o registo documental ou em todo o caso no campo imagético, no corpo de imagens que se criam durante a ação e que irão permanecer sobre o observador ou leitor, este, que ganha um papel cada vez mais importante no que requer a sua presença no espaço de ação ou de criação.

A obra de Helena Almeida torna-se num bom exemplo para se poder debruçar sobre esta mudança de paradigma que abarcou o cerne artístico na segunda metade do século XX. Recuperamos, no seguimento deste raciocínio, o trabalho de Anabela Pereira – com a sua tese, *O Rosto da Máscara: Uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder* (uma reflexão ampliada de todas estas problemáticas em torno do campo visual, da imagem, do campo da fotografia e do universo da representação e apresentação do corpo do qual parte como exemplo para dois estudos de caso em particular), - que a este propósito refere:

A “imagem e o corpo constituem uma das mais determinantes e inquietantes ligações” da contemporaneidade. Na obra dos dois artistas o corpo multiplica-se em imagens, como dimensão técnica e expressiva da ligação arte /vida. De tal forma os criadores vivem, “cada vez mais imaginariamente a sua história, a sua identidade e as suas relações, como se fossem, eles mesmos animados, por essa vida imaginária das imagens dos [seus] corpos”(Cruz, 2002:43)⁶⁰

⁵⁷ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 21.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Pereira, A. (2012), *O Rosto da Máscara, Uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder*. (Tese de Doutoramento em Sociologia). Lisboa: ISCTE-IUL. p. 154. Disponível em: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7443/1/TESE AP%20 O Rosto Da Mascara.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7443/1/TESE_AP%20O%20Rosto%20Da%20Mascara.pdf) [acedido no dia 7 de Setembro de 2016].

A obra, torna-se, mais uma vez, num mote para se perceber algumas *das grandes questões que abriram a referida crise (...) e como tal perceber como se tornou; (...) o seu decisivo contributo para deslocar a arte e o pensamento para a contemporaneidade em que nos movemos ainda.*⁶¹

É também, neste momento transitório da década de 1960, que a arte portuguesa encontra um acerto histórico que *permitiu iniciar um dialogo com as demais situações artísticas do Ocidente.*⁶²

Conscientes de que *a vida da arte moderna em Portugal foi sempre atribulada*⁶³, como escrevia Fernando Calhau, a este propósito:

*A inexistência de um museu de arte moderna, que desse a conhecer as tendências contemporâneas e proporcionasse o efetivo contacto intergeracional entre os artistas, situação alias típica de regimes autoritários, deslocou o sentido das referencias utilizadas pelos novos criadores, gerando uma relação transcultural muito mais atenta ao estrangeiro do que ao aqui estava próximo.*⁶⁴

É neste hiato que a década de 1960, como ponto de partida, considere-se hoje de rutura ou não, *seria demonstrativa, contudo, do dinamismo transformador e libertário do processo artístico, quer este se condicione ou se descondicione, vindo bem cedo a abrir caminhos diversos (coexistentes) nos domínios da expressão plástica, do cinema, do teatro, da literatura.*⁶⁵

Neste acerto, num momento inquieto *de uma surpreendente energia criativa*⁶⁶, a obra de Helena Almeida começa a estruturar-se e a definir-se num caminho exploratório e experimental que levou a que atualmente se defina como um dos principais e incontornáveis nomes da arte portuguesa desta periodização.

A subdivisão da exposição em duas secções (como se irá estruturar o texto que se segue) não pretende encerrar o percurso da artista em duas únicas fases, mas permite que desta forma sectorizada, melhor se exemplifique todo o percurso e as varias fases pela qual a obra da artista passou. O corpo da exposição dispunha de varias salas, organizadas a partir de uma certa linha temporal, daí que a divisão em duas secções, também por essa razão, se torne numa forma de subdividir para refletir sobre as várias passagens em torno de toda a sua vasta obra.

⁶¹Pereira, A. (2012), *O Rosto da Máscara, Uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder*. (Tese de Doutoramento em Sociologia). Lisboa: ISCTE-IUL. p. 19. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7443/1/TESE_AP%20O_Rosto_Da_Mascara.pdf [acedido no dia 7 de Setembro de 2016].

⁶² Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves, p. 19.

⁶³ Calhau, F. (1995). *Prefácio*. In Calhau, F. (coord.). *Arte Moderna em Portugal - Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Culturgest, p. 6.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Sousa, R. (1994), *Anos 60 - Lírica do Desassossego*. In Rodrigues, A. (comissário) *Anos 60, Anos de ruptura: Uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Horizonte, p. 86

⁶⁶ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves, p. 19.

3.2. Para lá do espaço da tela - Primeira secção expositiva (1965- 1970)

Apesar dessa forma exploratória encontrar o seu estabelecimento preponderante mais tarde, com as obras que lhe dão maior reconhecimento criadas no final da década de 1970, diante de um processo criativo evolutivo, os primeiros trabalhos ainda na década de 1960, que se apresentam na primeira sala de exposição em Serralves, eram já demonstrativos (mesmo que de forma remanescente) da construção de um corpo subjetivo e exploratório que Helena Almeida começava a idealizar.

Nos seus primeiros trabalhos, como nas telas “*Sem título*”, de 1966 e 1967, onde o carácter bidimensional da tela permanece ainda estanque e com um peso esclarecedor, a artista, começa a delinear, mesmo que, ainda, perto do campo da pintura abstrata, uma desfragmentação do espaço, de um espaço que pretende sair, que se pretende soltar da tela, que pretende ganhar corpo.

Esta expressão tem mais destaque na obra “*Sem título*” de 1967⁶⁷, onde uma figura retangular amarela se faz desprender da sua estrutura e parece querer sair dos limites da representação, mesmo que ainda não de forma tridimensional, como a própria artista refere a propósito “(...) *na primeira eu tinha pinturas com tracejados, como se fosse um corte.*”⁶⁸ O corpo que se desprende nesse corte, evidencia já, a sua vontade de sair da tela.

A exploração da tridimensionalidade havia de chegar, com o conjunto de obras: *Sem título* que se seguem de 1968 e 1969, e que definem o início de um campo exploratório sem limites, um processo de trabalho que inicia aqui e ganha uma expressão com uma dimensão maior com o avançar dos tempos.

Estes primeiros trabalhos estiveram presentes na sua primeira exposição individual, em 1967 na Galeria Buchholz, em Lisboa. Imagens deste momento expositivo foram também colocadas no espaço onde se encontrava este primeiro corpo de obras, imagens estas, que em relacionamento com as próprias obras, permitiram construir uma narrativa em potência, de um passado remoto, de um presente em continuidade e de um futuro por idealizar.⁶⁹

Nestes trabalhos, Helena Almeida não só explora aquilo que está para lá da tela, explora também, aquilo que está para lá do campo da representação, aquilo que está para lá, que está dentro, que habita o espaço bidimensional, que habita o objeto, que neste caso se define na imagem ou no corpo da imagem.

Seja em fragmentos pictóricos que saem por de trás da tela, seja a própria parte de trás da tela, ou a tela que se abre ou se fecha, que se desprende, que ganha uma certa organicidade e que no fundo se

⁶⁷ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 1. p. 6.

⁶⁸ Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba - Entrevista a Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. p. 138.

⁶⁹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 1 e 2. p. 6.

habita, a tela já não é o *suporte* daquilo que representa, mas torna-se no que procura expressar, a tela é agora um *medium* e não um suporte para a representação.⁷⁰

*A queda da tela corresponde então simultaneamente à queda da cor, das formas, da superfície e da própria pintura enquanto meio de expressão.*⁷¹

O difícil relacionamento com a pintura e com os suportes clássicos levaram a que Helena Almeida se direcionasse num caminho de exploração do próprio corpo, para lá dos limites do espaço e do lugar da pintura ; *Nunca fiz as pazes com a tela (...) Creio que o que me fez sair do suporte (...) foi sempre uma grande insatisfação em relação aos problemas do espaço.*⁷² e que sequentemente viesse de uma forma contínua a explorar o espaço, introduzindo aos poucos o corpo, e sintomaticamente a relação de concordância entre ambos.

Os últimos passos com este desligar da pintura ou da “tela”, sentem-se em obras como *Tela rosa para vestir*, de 1969⁷³, onde a influência da emergência dos trabalhos em redor da performance que se faziam sentir por toda a Europa, parecem ecoar na cena onde a própria artista veste ou incorpora uma tela, dando-lhe movimento, dando-lhe teatralidade e embora lhe dê corpo e até uma certa objetualidade, retira-lhe qualquer espaço de representação. Esse esvaziamento do conteúdo representativo transporta-a mais uma vez para o campo da imagem, para o estado de potência e não de algo que se define. Foi a primeira vez que Helena Almeida usou a fotografia, e a partir daqui a exploração criativa iria continuar neste novo meio que lhe permitirá atingir repercussões maiores.

Como síntese desta fase, pode dizer-se que antecipa a habitação do espaço imagético que a artista passara a constituir nos anos seguintes com a introdução da fotografia como meio exploratório, que havia de se tornar preponderante na linha de trabalho de Helena Almeida. As salas de exposição que se seguem, apresentaram a continuidade do percurso da artista, dos momentos que se antecipam ainda na primeira sala. As galerias seguintes, apresentam ainda uma sequência de esboços e de estudos preparatórios que permitem perceber de uma forma ampliada o processo de trabalho/criação.

⁷⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 2. p. 6.

⁷¹ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 23.

⁷² Carlos, I. (2005). *Helena Almeida: Dias quase tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 13.

⁷³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 1. p. 6.

3.3. A fotografia como lugar de exploração - Segunda Secção expositiva (1974- 2012)

Foi neste contexto que Helena Almeida (integrando a exposição, com a obra Desenho Habitado) partiu para a exploração de outros médiums, como a fotografia, onde a auto-representação e as noções de espaço e de corpo performativo são referências constantes.^{74 75}

A fotografia faz com que os caminhos exploratórios de Helena Almeida tenham tocado, com tanta plenitude as problemáticas que circundavam os novos paradigmas da arte.

É com a introdução do trabalho ao nível fotográfico, que a obra de Helena Almeida mais se desmaterializa, se decompõe, se questiona e coloca questões, se torna profusamente experimental, sem que, curiosamente se desprenda do corpo da imagem fotográfica. Não é fotógrafa, mas a sua obra é substancialmente de fotografia, não é *performer*, mas a sua obra tem uma forte componente performativa inerente, as imagens são registos de ações e de movimentos, mas não são propriamente sequências desses mesmos movimentos.

Se a passagem para o *domínio da imagem*, como já havíamos referido anteriormente, pode esclarecer a grande mudança paradigmática da pós-modernidade, Peggy Phelan, a propósito do *Espaço Fotográfico*, tema de um dos pontos finais do seu ensaio, recorda a figura de Walter Benjamin e de ensaios como “Pequena história da fotografia” ou a “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade” da década de 1930, em que o filósofo defende que *toda a arte visual virá ser entendida, interpretada, valorizada e absorvida pela fotografia.*; Peggy Phelan reforça ainda que esta posição de Walter Benjamin foi reconhecida *pela sua presciência em relação à cultura pós-modernista que em toda a parte é dominada por cópias, ecrãs e simulacros.*⁷⁶

De *cópias, ecrãs* e eternos *simulacros*, se definem as imagens que se tornam espaços em potência para algo, não se definem enquanto corpos, enquanto elementos, enquanto figuração ou representações, são espaços por vir e por ser, são as vezes ou quase sempre registos, autónomos ou não. Apesar da sua falta de espessura uma imagem pretende exponenciar-se de forma a se constituir algo para lá dela mesma.

É precisamente depois de uma sequência de trabalhos ainda *Sem Título*, de 1974 - em que a artista se faz representar, com um certo desconforto e dramatismo diante de uma tela - que Helena Almeida começa um novo rumo, com os vários trabalhos com o título de *Pintura Habitada* e *Desenho Habitado*, de 1975 e 1976. A figura da artista ao assumir uma presença central no espaço, num diálogo

⁷⁴ Pereira, A. (2012), *O Rosto da Máscara, Uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder*, Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: ISCTE-IUL. p. 25. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7443/1/TESE_AP%20O_Rosto_Da_Mascara.pdf [acedido no dia 12 de Agosto de 2016].

⁷⁵ A autora no texto citado refere-se (relativamente ao contexto do qual a artista parte) à exposição *Alternativa Zero - Tendências Polêmicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, de 1977 em que segundo a própria autora, relativamente a este importante marco que acabou por ser esta mostra, refere: *Fez um balanço dos trabalhos da década de 70, relativo às experiências artísticas portuguesas mais vanguardistas em consonância com a evolução da arte contemporânea internacionalmente.* *Idem*, p. 24.

⁷⁶ Phelan, Peggy (2015). *Helena Almeida: O espaço no limite da imagem* In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves, p. 192.

entre o que é o espaço bidimensional e o que é tridimensional, num diálogo ainda entre o que é dentro e o que é fora, por explorar no campo da fotografia, explora o campo da imagem, em que a obra não é só a foto, nem o que a foto regista, não é o movimento nem a sequência dele, a obra é a síntese de todo este processo numa imagem em potência.

Helena Almeida acabará ainda por apresentar *Tela Habitada*, em 1976, onde se pode evidenciar entre os termos Pintura, Desenho, e até Tela, que a artista começa a insistir no verbo *Habitar*. A ideia de habitar, intrinsecamente tem no seu significado, a ideia de pertencer, a ideia de passar a estar, ou tão simplesmente de passar a *existir em*. A pintura ou o desenho ou a tela como meios e suporte para a representação são agora habitados, colocados em potência no campo da imagem, de forma a que se poderá extrair algo para lá do que seja possível representar.

Em *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977, Helena Almeida explora a espessura do material onde de forma sequencial amarra um espaço de tinta que já havia pintado e posteriormente acaba por guardá-lo. A tinta, enquanto matéria, ganha uma certa autonomia e curiosamente até uma fisionomia. Nos vários projetos como em *Pintura Habitada* (1975 e de 1976), ou *Estudo para um enriquecimento interior* (1977 e de 1978), ou mesmo *Ouve-me* (1978), em quase todos os trabalhos desta fase, a artista explorou um relacionamento entre a imagem captada e a intervenção *a posteriori*, com pigmentos sobre a própria imagem num relacionamento tão próximo que de forma ilusória acabam por criar uma só espacialidade.

Helena Almeida acabará por se desligar desta forma de intervir sobre a imagem e na década de 1980 e 1990 acaba por trazer os materiais e o relacionamento que mantém com eles para dentro da própria imagem, para o próprio espaço real, salvo em algumas exceções, mais tardias, como em *Seduzir* (2002) ou em *Dois espaços*, (2006) onde retoma novamente o pigmento, desta vez mais o vermelho do que o Azul, tão característico do seu percurso e que usa por acreditar que: *é uma cor espacial(...)* uma cor ou um pigmento: *para mostrar o espaço (...)*⁷⁷.

No meio destes vários projetos em redor das potencialidades que fotografia podia constituir para a experimentação de Helena Almeida, existe uma obra de destaque que sintetiza de forma esclarecedora esta vontade de entrar para lá das coisas, para lá da matéria, para lá da forma, para o lado do imaterial, do interino, obra esta que curiosamente é construída a partir de um outro meio que não a fotografia. Referimo-nos ao projeto *Vê-me*, de 1979, onde numa gravação de cerca de 32 minutos é criada uma atmosfera constituída por uma massa de sons que obrigam o observador a criar/associar imagens potenciadas pela experiência sonora. Os vários sons, correspondem a gravação de sete desenhos, ou

⁷⁷ Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba Entrevista a Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. p. 132.

de forma mais concreta, de todo o som que corresponde a ação desse desenho. Sem intenção de organizar ou de constituir alguma composição sonora, toda a massa de som corresponde a uma ação livre apenas focada na progressão do desenho de forma a sentir o *espaço em movimento*.⁷⁸

A intenção surge, como a própria artista vinca no texto de introdução do projeto, de *OUVIR - VER* os seus desenhos, o que no seguimento dos projetos já estabelecidos em que reforça a ideia de habitar, ou novamente de ouvir e ver, e enriquecer interiormente, esta ideia de ouvir o que esta por dentro de algo aparentemente *matérico* e físico, como um desenho ou uma linha, exponencia todas as experiências interrogatórias por qual a artista tanto tem procurado. Um desenho ganha um som, e ao ganhar um carácter e uma identidade sonora, ganha uma outra espacialidade e um tempo, uma duração. Um desenho aparentemente definido e finito, ganha agora uma duração, sabemos que sete desenhos têm a duração de meia hora.

Não vemos o desenho a ser feito, imaginamo-lo em estado de potência. Ouvir um desenho é a mesma coisa que estar no escuro, o som apenas nos incita para algo que sem saber o quê, passa a pertencer ao campo da imagem, ao imagético.

Num paradoxo, porque ouvir é ver em potência, num espaço a negro, porque ouvir é um espaço a negro, a artista intitula a peça de *Vê-me*, e encerra o texto de introdução dizendo que *entrando e estando dentro das zonas vibrantes do desenho*, temos a possibilidade de *sermos um desenho habitado*⁷⁹, ou seja de habitar estar dentro, para lá do seu corpo representativo.

No final da década de 1990, em trabalhos como *Saída Negra*, (1995), *Sem título* (1996), *A Onda*, (1997) ou *Dentro de Mim* (1998), entre alguns outros, Helena Almeida explora, embora ainda a partir do espaço fotográfico, uma nova forma dentro do seu processo de trabalho.

A artista trás agora o material para dentro do espaço, para o espaço real, o contacto entre o material e o corpo torna-se mais profundo, mais direto. Se anteriormente a artista invadia o espaço fotográfico com pigmentos, principalmente com a tinta, agora recorre a massa de pigmento de carvão, pigmento esse, que em alguns momentos parece mesmo surgir dos membros da artista, que neste conjunto de trabalhos se torna mais ausente, aparecendo pontualmente, mas nunca de forma tão central como anteriormente.

Ainda não referido, o espaço onde a figura da artista trabalha e se faz fotografar é precisamente o espaço do seu *atelier*, de um atelier que herda do Pai, o escultor Leopoldo de Almeida, e com o qual está familiarizada desde pequena. Nas imagens desta fase da década de 1990, este espaço torna-se mais perceptível, onde o corpo passa a dar mais protagonismo ao espaço real onde se encontra e relaciona.

⁷⁸ Retirado do texto de introdução da peça *Vê-me*, 1979, de Helena Almeida. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves. p. 114.

⁷⁹ *Ibidem*.

Helena Almeida não só apresenta o seu corpo, como apresenta também o espaço do *atelier*, o que reforça a ideia da imagem e a direciona para um registo de um trabalho sempre em processo de construção, um registo de um lugar, que é um lugar de execução, de criação, de produção, um espaço onde as coisas se processam e se criam. Esse lugar, ganha na obra de Helena Almeida o carácter de um lugar de apresentação.

*O seu habitar o ateliê e a linha é uma incursão pelo espaço construído e pela história através de uma encarnação íntima do desenho, da fotografia e do tempo.*⁸⁰

Em *Saída Negra*, num jogo entre os braços e as mãos com o pigmento, o registo sequencial, pela própria natureza do material e do seu movimento, apresenta-se com reminiscências para o campo do desenho, campo que Helena Almeida nunca se desprende, Peggy Phelan, diz mesmo que: *Todo o trabalho de Helena Almeida começa pelo desenho*⁸¹; e a própria artista reforça essa ideia ao dizer; (...) *Eu passo mais tempo a desenhar do que propriamente a fazer fotografia. Depois é o clique.*⁸² A forma sequencial como trabalha, mais uma vez transporta-nos para o espaço a negro, o espaço que fica entre as imagens, entre o movimento completo e o fragmentado. É para esse espaço intersticial que o observador se direciona tentando potenciar a ação. Embora a performatividade esteja inerente a este conjunto de movimentos, estas sequências não pretendem relatar propriamente um movimento, mas captar momentos em concreto de uma respetiva ação.

O desvirtuamento e o despigmentar do material (carvão) aludem para esse desgaste, para essa perda, para o tempo e para essa sequência de diluição.

Como já foi referido, a partir deste ciclo de trabalhos ainda no final da última década do século XX, Helena Almeida começou a definir-se num lugar híbrido entre a ausência e a presença do seu corpo no espaço. Essa realidade estende-se pelos vários trabalhos realizados já no século XXI, onde o rosto da artista raramente aparece, e quando se apresenta é normalmente ocultado, como a própria refere; *Deixa (a cara) de aparecer porque não é precisa, porque distrai. A partir daí, nunca mais apareci. Apareci só no princípio.*⁸³

O corpo raramente passa a assumir um lugar central no espaço, passando para as extremidades, ou apenas aparecendo representado por alguns dos seus membros. A ausência da centralidade do corpo ou mais propriamente da cara, como representativa de uma personagem em concreto, deixa-se desvanecer no espaço, até ao momento em que a mancha negra, ora preconizada pelos materiais, ora

⁸⁰ Butler, C. (2015). *Fora da moldura: A tela habitada de Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. p. 87.

⁸¹ Phelan, P. (2015). *Helena Almeida: O espaço no limite da imagem*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 189.

⁸² Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba Entrevista a Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 135.

⁸³ *Idem*, p. 136.

pelas próprias vestes que passam a recobrir grande parte do espaço da imagem, diluem a forma e o formato do corpo.

Esta simbiose de manchas que recobrem, unificam e desvanecem a estrutura corporal é de forma clara, sentida em *Abraço (2006)*⁸⁴ uma sequência de sete imagens, que teve direito a um espaço inteiro dentro da exposição apenas dedicado a este trabalho, que sintomaticamente carregado de uma intensidade e reciprocidade imensas, espelha a primeira entrada de forma corpórea de Artur Rosa (1926, Lisboa), arquiteto, escultor e companheiro de longa data de Helena Almeida. *O Artur tinha cinco segundos para chegar ao pé de mim.*⁸⁵ Protagonista do registo fotográfico do trabalho de Almeida, passa para a imagem, numa sequência onde apenas um banco estreito tenta sustentar as duas figuras, que se amarram, se abraçam, se preenchem e em todo o momento se unificam, numa fusão entre os dois corpos que cria uma mancha negra que corresponde exatamente a essa conexão, isto a par do esforço e da dificuldade que encerram em se conseguirem “abraçar”. *Esta ortótese em que o corpo do outro se converteu pode ser o garante de que a massa negra possui a necessária densidade, mas também pode conter a luta pelo espaço exíguo de plinto em que o banco se converteu, (...)*⁸⁶

Ao circular pela exposição somos corridos por esta sequência de imagens de forma evolutiva em torno do trabalho da artista lisboeta, onde se pode, desta feita, esboçar um percurso pelas várias etapas ou fases que demarcam o percurso de Helena Almeida.

Ainda antes de se chegar ao fim deste percurso, a mostra estende-se para lá do espaço das galerias, passando para o átrio da entrada, colocando-se no início ou no fim de toda a exposição.

Neste lugar apresentaram-se de forma sequencial, embora a sequência seja quase inexistente, um conjunto de dezoito imagens. *Dentro de mim*, um projeto de 1998 parece incitar para tudo aquilo que se refletiu até então, é um bom começo, mas também um bom final, aquilo que esta para lá do corpo da artista, que não vemos, que se encontra em estado de potência, que só podemos imaginar, sentir, tentar ouvir, ver ou mesmo habitar.

Dentro de mim, apresenta a figura da artista de forma quase oculta, descentrada, ora completamente dentro outra quase totalmente fora da imagem, recolhida, esticada, dobrada ou simplesmente aterrada como um corpo sem força, é desta forma indefinida, como o corpo, que a exposição se inicia ou se encerra. Como escreveu Fernando Pernes, a propósito de uma exposição de Helena Almeida na Galeria Presença no Porto, em 1998, intitulada *Dentro de Mim*:

⁸⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 3. p. 7.

⁸⁵ Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba Entrevista a Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 136.

⁸⁶ Sardo, D. (2013). *Andar, abraçar*. Lisboa: Culturgest. p.11.

*Helena Almeida traz-nos, pois, um imaginário vindo Dentro de Si, a confirmar (...) a habitar ainda os desejos e medos de nosso subconsciente coletivo. Só figuráveis esses em iluminações interiores, captáveis por súbitos flashes anímicos, irrompidos de súbito.*⁸⁷

A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra, define-se como um “corpo concreto” da obra da artista, de uma obra que ainda não se encerrou e que continuamente se procura e se reinventa numa *interrogação experimental* ainda contemporânea, tão contemporânea que artistas como o coreógrafo João Fiadeiro ou como a realizadora Joana Ascensão se debruçaram sobre o seu trabalho, onde encontraram focos de interesse para o seus próprios trabalhos, na própria prática da artista que define toda sua obra. A exposição dispôs-se a construir um *corpo* da obra da artista, um *Corpus*, tal como se passa a definir no título que a mostra adquire nas duas itinerâncias em que se apresentou, no Jeu de Paume, em Paris e no Wiels, em Bruxelas, um *Corpus* porque o corpo, a imagem do corpo, a relação do corpo com o espaço, de um corpo que nunca desaparece, se torna num ponto central em torna obra de Almeida, mas também, por reunir um conjunto de obras que abarcam uma longa periodização da sua vida, por recolher obras ainda não expostas ou por possibilitar a observação de registos gráficos prévios as próprias obras, esta mostra possibilitou assim, ver, ler e re-ler a obra no sentido ampliado, de Helena Almeida a través da delineação do percurso no seu espaço de tempo, e precisamente por isso possibilitou que se cria-se uma dinâmica capaz de a re-pensar e de posicionar a obra desta artista *na contemporaneidade em que nos movemos ainda*.

Os programas criados em paralelo às exposições, pretendem que nesse paralelismo seja estabelecido uma dinâmica capaz de se abrirem novas pistas de reflexão para se repensar nas próprias exposições. Repensar as exposições implica por isso, repensar os trabalhos dos artistas a quem se devem essas mesmas exposições, e neste caso, de forma sintomática os trabalhos apresentados em programa paralelo à exposição da artista visual Helena Almeida, tornam-se em pontos de partida ou de chegada para voltar à obra da artista.

*O trabalho de Helena Almeida ao longo de mais de cinco décadas testemunha o esforço e a beleza de encontrar uma imagem na qual se vive e sem a qual se sobrevive.*⁸⁸

⁸⁷ Pernes, F. (1998). *Helena Almeida, corpo(s) e alma(s)*. In *Dentro de Mim Helena Almeida*. Porto: Galeria Presença. pp. 2 e 3.

⁸⁸ Phelan, P. (2015). *Helena Almeida: O espaço no limite da imagem*. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves, p. 193.

4. Dois projetos paralelos à Exposição:

Pintura Habitada, Joana Ascensão

I Was Here, João Fiadeiro



Img.2 Frame do filme/documentário *Pintura Habitada* de Joana Ascensão, 2006.
(Na imagem, frame do interior do atelier de Helena Almeida)
Projetado no Auditório da Fundação de Serralves a 14 de Novembro de 2015.
Créditos da imagem: © João Terras, 2015.

“(...) a biografia está longe de ser o centro do filme (...)”⁸⁹.

⁸⁹ Ver em Apêndice Documental, Folha de Sala do programa: *Pintura Habitada*, Joana Ascensão, onde é citado o artigo: Oliveira, L.(2006). *Helena Almeida habita aqui*. In Público (22 de Outubro de 2006). p. 72.

4.1. *Pintura Habitada*, Joana Ascensão

*(...) era uma das ideias que tinha e achei que seria interessante, abordar cinematograficamente um trabalho que eu achava que já por si próprio pensava o cinema. Curiosamente a medida que fui filmando, realizando e contactando com ela, essa ideia foi se alterando.*⁹⁰

Ao contrário do que intencionalmente possa aparentar, *Pintura Habitada*, não se trata de um trabalho “sobre Helena Almeida”, mas antes mais “sobre a obra de Helena Almeida”.

A realizadora vinca essa intencionalidade logo à entrada do filme, com a frase que remete para um trabalho em redor da obra, desvirtuando os caminhos centrais e as linhas motrizes do campo puramente biográfico.

Joana Ascensão têm formação em fotografia e em cinema, e é exatamente o lado cinematográfico que aparentemente reconhece na obra de Helena Almeida, que lhe suscita interesse e a motiva em progredir num trabalho e numa investigação em torno do universo desta artista visual.

O interesse inicial de Joana Ascensão começou a formular-se partindo da sequência de imagens que as várias obras de Helena Almeida apresentam. Nessas sequências, a realizadora reconhecia um carácter cinematográfico inerente àquela forma de criação, como a própria refere; *um trabalho que achava que já por si próprio pensava o cinema*.

Esta premissa motivadora para entrar na obra de Helena Almeida havia de desvirtuar-se, quando *de repente apercebi-me que para ela interessava muito mais, e isso acabou por se confirmar ao acompanhar e em diálogo, a condensação de um momento em concreto do que a sucessão de*.⁹¹

A sequência de imagens fotográficas que Helena Almeida apresenta, constituindo na maioria das vezes uma aparente sequência narrativa de um certo movimento, tendem a direccionar o olhar do observador para essa composição narrativa, porém, imbuída de um movimento adjacente, para a artista o interesse centra-se na imagem de determinado movimento, como a própria diz:

*Eu pinto, depois agarro, depois levanto, depois como... É narrativo nessa medida. Mas não tem uma grande lógica. Há uma relação do meu trabalho com o cinema mas não direta.(...) Tanto que eu até digo (...) que às vezes estava mais tempo no foyer a ver as fotografias do que se ia passar do que propriamente a ver o filme*⁹²

Porém, apesar da ação estar sintomaticamente e sempre inerente nas obras de Helena Almeida, as séries de imagens que apresenta, desligam-se do sentido da sequência correspondente a um movimento, pretendendo antes que desse movimento se registem partes em concreto.

⁹⁰ Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/Conversa com a realizadora Joana Ascensão, [p. 2]. p. 153.

⁹¹ *Idem*, [pp. 3 e 4].

⁹² Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba*” Entrevista a Helena Almeida. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 132.

Entre partes e fragmentos, interessa mais à artista essa *condensação* de uma imagem como uma parte de um todo, do que o princípio da *sucessão*, de uma parte que remete para o todo.

Com a percepção desta realidade, a realizadora começa a desligar-se do campo cinematográfico pelo qual havia chegado à obra de Helena Almeida.

4.1.1. Esboço de um percurso para o autor

Pintura Habitada, é a primeira obra cinematográfica de Joana Ascensão, (...) *foi o meu primeiro filme*⁹³. Apesar do reconhecimento dado a este seu trabalho, ao vencer a quarta edição do *DocLisboa*, Festival Internacional de Cinema Documental realizado na *Culturgest*, Lisboa, em 2006 na categoria de Melhor documentário português de Longa-metragem, Joana Ascensão tem-se desligado da realização, tendo o seu foco de trabalho orientado atualmente para a área da programação, trabalhando como programadora da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema desde 2009. A Cinemateca Portuguesa é um espaço com o qual convive há imenso tempo, ainda durante a realização de *Pintura Habitada*, Joana Ascensão trabalhava já neste espaço na parte do arquivo fotográfico, secção com a qual demonstra uma certa empatia.

Como programadora da Cinemateca Portuguesa, a realizadora tem se destacado com a realização de inúmeros ciclos temáticos e retrospectivas, e embora o seu trabalho se tenha orientado nesta direção, refere: *Penso voltar a filmar (...)*⁹⁴.

O Filme foi apresentado a catorze de novembro do passado ano de 2015, no auditório da Fundação de Serralves e dispôs de uma apresentação da própria realizadora, antes da projeção.

Além do auditório da fundação, a obra cinematográfica de Joana Ascensão viria ainda a ser apresentada, no Jeu de Paume, em Paris, a 23 de fevereiro, em contexto paralelo a exposição *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, que na viagem que faz para a capital Francesa, *re-apresenta-se* com o título de *Corpus* (nove de fevereiro a vinte e dois de março de 2016).

4.1.2 Do Cinema de Joana Ascensão até à imagem de Helena Almeida - *Pintura Habitada*

A fotografia e o cinema transmitem a sensação de que a observação do real é o que se vê na dialética das imagens, pois, desenvolve-se uma relação entre o observador (no presente) e o passado, que a imagem representa, na fotografia ou com aquilo que o observador projeta (no futuro). A imagem é sobretudo o limite do sentido permitindo considerar uma verdadeira ontologia

⁹³ Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/conversa com a realizadora Joana Ascensão [p. 2], p.153.

⁹⁴ *Idem*, p.6.

*do processo de significação. Como é que o sentido atinge a imagem, onde é que ele acaba, e se acaba, o que está para além deles?*⁹⁵

O silêncio impenetrável começa por absorver toda a atmosfera do auditório. Nessa atmosfera o público não é somente convidado a entrar no espaço do auditório, passa a reter as premissas necessárias para entrar dentro do processo de criação, na parte interina, no espaço onde tudo se processa, no lugar do atelier, na obra, no corpo de Helena Almeida.

*(...) Não se quer retratar uma “figura”, quer-se expor o relacionamento entre a artista, o trabalho e a obra, ver de que maneira o corpo “habita” a sua pintura, a sua fotografia, o seu vídeo.*⁹⁶ Escreve assim Luís Miguel Oliveira numa notícia no Jornal Público, logo após ter referido que *a biografia está longe de ser o centro filme*, acrescentando *e o facto de raramente vermos o rosto da artista, só amplia essa dimensão*⁹⁷.

A densa e peculiar relação que é estabelecida entre a lente da câmara e todo o universo de Helena Almeida, encontra a particularidade deste registo que não somente se define pelo seu carácter documental. A ausência do rosto da artista ao longo do filme, orienta o espectador para o processo, desligando a concentração da parte da identidade para a parte da atividade. A este respeito a realizadora refere:

*Sim, no filme ela também não aparece dessa forma, mas no fundo foi resultado de um processo gradual. Não foi um ponto de partida mas foi um ponto de chegada, naturalmente que depois achei que teria sentido prosseguir este caminho.*⁹⁸

A aparente decisão de não apresentação do rosto de Helena Almeida, nasce de uma situação não programada mas que acaba por ser potencializada. A realizadora ainda reconhece que essa ausência da face da artista, encontra um paralelo com a própria evolução da vasta obra de Helena Almeida, que de forma gradual, na evolução do seu próprio trabalho, também vai abandonando a sua figura do centro da imagem.

Esse rosto, que em tanto marcou uma fase inicial da obra de Helena Almeida, começa a desaparecer das suas imagens. Quando surge aparece quase sempre velado, acabando por ao invés da cara, passar a apresentar como centro da imagem, outras partes do seu corpo: desde as mãos, pernas até aos próprios pés.

⁹⁵ Pereira, A. (2012). *O Rosto da Máscara, Uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder*. Tese de Doutoramento em Sociologia ISCTE-IUL, Lisboa. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7443/1/TESE_AP%20O_Rosto_Da_Mascara.pdf [acedido no dia 12 de Agosto de 2016], p. 21.

⁹⁶ Ver em Apêndice Documental – Volume II Folha de Sala do programa: *Pintura Habitada, Joana Ascensão* p. 75 - onde é citado o artigo: Oliveira, L.(2006). *Helena Almeida habita aqui* In Público (22 de Outubro de 2006).

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/Conversa com a realizadora Joana Ascensão, [p. 5], p. 153.

*Se observar-mos a sua obra ao longo do tempo, em certa medida a figura da Helena começa a sair dos seus trabalhos de uma forma central.*⁹⁹

Estes outros membros, com destaque para as mãos da artista, ganham grande expressão sobre o campo representativo e tornam-se sínteses de uma expressão de um corpo por completo.

As mãos, ao longo das filmagens, passam a encerrar de forma genérica a identidade de uma artista ou tão concretamente aquilo que da identidade, a realizadora pretende reter.

Essas mãos que laboram, que procuram, que pintam, que desenham, que pegam e arrumam, tornam-se no cerne de um trabalho que pretende vincar o processo e todos os elementos que estão relacionados com essa produção.

*Neste ponto existe outra questão, embora não me concentre no rosto da Helena, concentro-me muito nas mãos, parte importante no trabalho dela.*¹⁰⁰ Esta concentração estendida ao longo do tempo do filme coloca a personagem principal da ação num espaço intermédio entre uma ausência e uma presença comedida.

Como em qualquer processo de trabalho, a obra de Joana Ascensão também se foi readaptando e reformulando ao longo da sua construção. Como já foi referido anteriormente, a obra de Helena Almeida suscitou interesse na realizadora, pelo sentido cinematográfico que reconheceu na forma sequencial como as imagens de Almeida se dispunham. Com a entrada no universo criativo da artista, Ascensão acaba por perceber que à artista interessa-lhe mais a concentração de todo um momento numa imagem, do que a sequência rítmica desse movimento nas diversas imagens.

Tanto que a própria Helena Almeida chega a referir: *Eu gosto mais das fotografias das performances do que das performances. Estou convencida de que a fotografia até veio daí, veio das performances.*¹⁰¹

Retomando esta situação, a realizadora refere que *em relação à questão dos instantes de que já tínhamos falado antes, cada um dos instantes que observamos nos trabalhos da Helena, não são um instante qualquer, é um instante desenhando, muitas vezes filmado e re-encenado por ela. Como fosse uma posse estática, o que está entre eles não é procurado mostrar como sequência.*¹⁰²

Se a noção da importância da sequência se desvanece da intencionalidade de Almeida, já reconhecida pela realizadora, Joana Ascensão reforça ainda esta posição, vincando que a Artista estabelece um trabalho prévio capaz de definir um momento concreto de uma ação em particular.¹⁰³

⁹⁹ Ver Apêndice Documental – Volume II, Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão. [p. 5], p.153.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba*” Entrevista a Helena Almeida. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 132.

¹⁰² Ver Apêndice Documental – Volume II, Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão, [p. 2], p.153.

¹⁰³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 3. p. 7.

Essa ideia de registar o processo é uma ideia que permanece subjacente nas intenções iniciais da realizadora, e acaba por encontrar eco no processo criativo da artista.

*Tudo, desenhava tudo. Tinha de desenhar tudo, para eu saber o que é que queria. Porque senão não percebia. O Artur era o fotógrafo e eu fazia o esquema todo. Fazia um script*¹⁰⁴

Nesse seguimento, a realizadora refere que desde o início a sua intenção *passava por filmar várias sessões de trabalho com ela. Desde os desenhos, vídeos, esboços a “obra acabada”, só que isso foi uma coisa que foi sendo constantemente adiada, porque ela achava que não esta suficientemente a vontade, e que isso poderia perturbar o trabalho.*¹⁰⁵

Esta longa maturação do universo de Helena Almeida, implicou uma certa persistência por parte da realizadora. *Pintura Habitada* demorou cerca de três anos a realizar, num longo período de tempo que levaria Joana Ascensão a filmar imensas situações e a incluir novas partes de forma cíclica, de tal forma que a realizadora chega a referir; (...) *tive muita paciência e achei que poderia passar por esta persistência, daí que filmei muito e muita coisa.*¹⁰⁶

Pintura Habitada, é desta forma reflexo de um longo processo de trabalho, mas também de um longo processo relacionamento e de um entrecruzamento estabelecido entre artista e a realizadora. Numa simbiose de dois universos, entre a posição da artista e a posição do olhar da própria realizadora. As intencionalidades de Ascensão demarcam uma forma de olhar ou de *re-olhar* a obra de Helena Almeida e, de forma subjacente, essas intenções vão se definindo ao longo da sequência de imagens durante todo o filme.

*Tanto me interessava do ponto de vista filmico como do ponto de vista fotográfico que acabei por fazer uma Tese de Mestrado, também sobre o trabalho dela, que se chama: Afirmação e Negação da fotografia no trabalho da Helena Almeida, é uma questão que aborda a parte fotográfica.*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba*” Entrevista a Helena Almeida. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 13.

¹⁰⁵ Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão [p. 4], p.153.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Idem*, [p. 2], p. 153.

4.1.3. O Atelier. Espaço, luz, sombra

Em Helena Almeida o atelier é terreno fértil.^{108 109}

Se *Pintura Habitada* nos oferece as premissas para olhar o processo, a construção e assim a capacidade de dissecar a obra de Helena Almeida, esse corpo imagético, que o filme nos permite criar, é potenciado porque na sua substância nos oferece também o *Atelier*, ou melhor, a experiência do atelier.

*A primeira vez que filmei foi precisamente no espaço do atelier, porque estavam a transportar obras para o CCB, que aparece no filme. O que é muito curioso é que sendo a primeira coisa que filme e que contactei, dentro do atelier começa-se a identificar muitas coisas da sua obra em concreto.*¹¹⁰

Helena Almeida herda¹¹¹ este espaço do seu pai, o escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975). A artista frequenta este lugar desde de sempre, deambulando entre as obras e o trabalho do seu pai, o *alteier* torna-se também num espaço profundamente íntimo e afetivamente próximo da identidade da artista. O *atelier*, tanto no filme como nas próprias imagens de Helena Almeida, não se define simplesmente como um “pano de fundo”, incorporar-se e define-se. Passa a fazer parte de um todo. As filmagens do *atelier* elucidam o espectador para aquilo que Helena Almeida nunca deixou de apresentar. Nas suas imagens, aquele chão cinza, o rodapé marcante que separa esse mesmo chão da vasta parede branca, pertencem ao *atelier*, aquilo que a artista nos mostra sempre, mesmo que de forma indireta, é o espaço do seu próprio *atelier*.

O *atelier* torna-se sintomaticamente o espaço de criação e em certa medida o de apresentação, mesmo que no limbo, esse espaço, possa em última estância remeter para um outro qualquer espaço.

Se o filme se intitula *Pintura Habitada*, e se Helena também habita a sua obra, a artista não deixa de, em todo o caso habitar o seu *atelier* e por consequência a sua obra tornar-se num reflexo dessa habitabilidade. Entre as poucas conversas paralelas que se estabelecem, como uma câmara oculta, novamente entre uma ausência e uma presença, agora por parte da realizadora, Joana Ascensão passa também “Habitar” o espaço do *atelier*.

¹⁰⁸ Lima, F. (2007). *O Atelier enquanto lugar e processo de criação artística*. (Dissertação de Mestrado, Criação artística Contemporânea) Universidade de Aveiro, Aveiro - Portugal. Disponível em: http://franciscocardosolima.com/download/o_atelier.pdf [acedido no dia 2 de Julho de 2016] p. 54.

¹⁰⁹ O autor na mesma obra *O Atelier enquanto lugar e processo de criação artística*, no momento em que se debruça e reflete sobre o lugar e a posição do atelier a partir da/na obra de Helena Almeida, refere: (...) *partir dos primeiros anos da década de 90 até hoje, Helena Almeida introduziu um outro elemento nos seus trabalhos. A revelação do atelier nas suas obras marca a entrada naquele que é até agora o 3º grande momento do seu corpo de trabalhos. Idem* p. 38.

¹¹⁰ Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão [p. 4], p.153.

¹¹¹ Sobre esta questão, ver artigo: Lima, F., Mota, J. (2010). *O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana*. Disponível em: http://franciscocardosolima.com/download/o_atelier_de_helena.pdf [acedido no dia 10 de Julho de 2016]

Quando questionada sobre este assunto, a realizadora, responde: *Essa relação posso dizer que foi complicada, é realmente um elemento exterior que está ali a mais.*¹¹² Mas como em qualquer forma de relacionamento, a realizadora ao invés de se tornar evasiva, foi deixando que tanto o espaço como a relação mediada entre a sua presença, a artista e o espaço, fosse estabelecida de forma natural.

A realizadora passa a estar presente dentro daquele espaço, e é sobretudo essa atmosfera do *alteier* estabelecida através da experiência que é construída por Joana Ascensão que o espectador use deixa absorver: (...) *o mais importante era mesmo essa experiência do lugar do atelier. Esse reconhecimento da parte que vemos quando contactamos com aquele espaço. Na sequência introdutória foi isso que eu tentei reproduzir.*¹¹³

Na sequência introdutória, o filme apresenta o *alteier*, o lugar na sua crueza, o lugar como se apresenta, como se encontra, antes mesmo da presença de qualquer sujeito, seja ele a artista o seu companheiro ou qualquer outro convidado. Destaca as potencialidades do atelier, ao possibilitar que se identifiquem muitas partes representativas da obra de Helena. Elementos em concreto e metáforas casuais que o próprio espaço permite remeter para a realidade visual da obra de Helena Almeida.

Nessa primeira imagem, entre silêncio do *alteier*, que envolve também o do auditório, o filme apresenta, um corpo de imagens paralelas onde o espectador é convidado a identificar partes e elementos diretamente ligados à obra da artista. Dos mais diversos materiais, às obras do seu espólio, ao próprio espaço do atelier que nos remete para a espacialidade das imagens da artista, o espectador ao ser convidado a entrar neste lugar é também convidado a entrar num jogo constante de identificação de uma sequência de partes.

*Ou seja, esse tipo de elementos que vão surgindo desse contacto com o espaço, suscitam a ideia e a vontade de filmar naquele espaço, passando também através do filme esta descoberta ou esta identificação de coisas, que relacionamos com o trabalho da Helena em concreto.*¹¹⁴

Observar um conjunto de telas sobrepostas, arrumadas sobre um canto do espaço e dispostas de costas voltadas para a câmara, num primeiro momento apresenta-se como uma certa normalidade dada a realidade de um *alteier* como um espaço de trabalho. Porém, tendo em consideração a obra de Helena Almeida, um conjunto de telas dispostas desta maneira, permite que se crie um paralelismo direto e curioso com os conceitos operativos pelos quais identificamos a obra desta artista.

O espectador permanece ao longo do filme neste jogo constante de paralelismos, podendo criar as suas próprias analogias entre aquilo que o filme oferece e as imagens que consigo retém, dos trabalhos

¹¹² Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão, [p. 2], p.153.

¹¹³ *Idem*, [p.4], p.153.

¹¹⁴ *Ibidem*.

de Helena Almeida. Seguindo este raciocínio, a entrada em cena de Helena Almeida não faz com que o espaço se desligue ou deixe de ser uma seção central do filme. De forma relacional, Joana Ascensão passa a subjugar numa simbiose o espaço e a ação da artista, no fundo, evidencia *a tensão entre imagens fixas e imagens em movimento*¹¹⁵, recolocando a importância no todo, na relação ação/corpo com o espaço.

Ao longo dos cerca de cinquenta minutos, correspondentes à duração do filme, a realizadora dá também *atenção à questão do tempo e da duração*. Uma questão que é preponderante na relação que permanece inerente ao processo de trabalho. A duração que estabelece entre alguns planos, apela para a noção da passagem do tempo, de um tempo em paralelo a criação da própria artista.

Entre o silêncio do interior e o som intenso do exterior do *atelier*, a relação entre som e imagem permitem também construir a noção de uma espacialidade própria daquele lugar.

E próprio daquele lugar é também a luz, uma *Luz, que é necessária e relevante na relação com a fotografia. E a luz daquele determinado espaço interessou-me captar*.¹¹⁶ A luz que produz sombra, a luz, que entra por uma janela e exterioriza o próprio espaço, uma luz que é também símbolo da passagem do tempo e por isso delineadora de uma certa noção *espácio-temporal*. É na relação estabelecida entre a luz, o som e os elementos que caracterizam este espaço e as ações que artista vai desenvolvendo sobre o mesmo, que permitem entrar no universo paralelo de Helena Almeida.

Como uma câmara secundária, secundária à própria câmara que regista fotograficamente a figura de Helena Almeida, o filme continuamente apresenta, a figura da artista em processo de trabalho.

Desde a imagem aparentemente secundária (...) *do vestido que aparece no postal do filme em Serralves*, que (...) *surge repousado sobre telas pousadas ao contrário como em qualquer espaço de trabalho*¹¹⁷; até à figura de Helena Almeida, que procura posições diante da câmara fotográfica, ou de forma simultaneamente oculta, vai desfolhando desenhos e esboços técnicos que utiliza como instrumentos preparatórios, é na síntese desta presença e ausência da artista num espaço, também ele autónomo, que o filme se estrutura.

*O artista e o atelier (ou o artista no atelier) deixam de ser duas entidades distintas. Passam a ser uma só entidade, não divisível: esse processo de abandono de si enquanto entidade individual para conquista de outra coisa, eventualmente para a conquista do artista enquanto figura abstracta.*¹¹⁸

Quando questionada sobre como vê a relação que se pode estabelecer agora entre o seu filme e a obra de Helena Almeida, e muito concretamente, sobre este contexto em que é apresentada em paralela a

¹¹⁵ Cf. Ascensão, J. (2015). *Introdução Helena Almeida: Afirmação e Negação da Fotografia*. Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/eventos/ciclo-de-conferencias-de-fotografia-ii-2-2-2/> (acedido no dia 14 de Agosto de 2016)

¹¹⁶ Ver Apêndice Documental –Volume II, Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão, [p. 5], p. 153.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Lima, F. (2007), *O Atelier enquanto lugar e processo de criação artística*. (Dissertação de Mestrado Criação artística contemporânea) Universidade de Aveiro, Aveiro - Portugal. Disponível em: http://franciscocardosolima.com/download/o_atelier.pdf [acedido no dia 2 de Julho de 2016] p. 32.

um corpo expositivo, Joana Ascensão evidencia que, não propriamente partindo de uma opinião pessoal, mas de um conjunto de reações que teve, o filme permite *observar algumas raízes do seu trabalho*, e tendo em consideração o contexto de uma exposição retrospectiva, na medida em que encerra uma certa linearidade no que diz respeito ao percurso de Helena Almeida, (...) *o filme embora se foque por razões temporais nos trabalhos que desenvolve naquele momento, mas também atravessa esses vários períodos e começa recuando exatamente a essa questão da pintura, tanto que o filme se chama Pintura Habitada*.¹¹⁹ Desde o olhar próprio da realizadora, até à singularidade intimista do espaço, desde os trabalhos passados, até aos trabalhos que ainda estão por vir, do processo à obra, e da obra ao processo, *Pintura Habitada* apresenta-se como um registo que possibilita, partir da obra para o filme, como também de forma inversa, do filme até à obra.

*Porém, na rede imaginária da obra genial de Helena Almeida, não é da imagem-movimento que se trata. Cada Imagem opera antes como um still, que pode até aludir talvez a um qualquer filme, mas que se perdeu da corrente de todo e de que somos condenados a conhecer apenas brevíssimos fragmentos. Não sabemos como começou ou como terminará.*¹²⁰

¹¹⁹Ver Apêndice Documental –Volume II. Entrevista/ Conversa com a realizadora Joana Ascensão, [p. 5], p. 153.

¹²⁰ Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida : A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 32.



Img.3 Imagem retirada da gravação vídeo da conferência-performance *I Was Here* de João Fiadeiro, apresentada na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha em Abril de 2015.

(Na imagem, o primeiro momento da apresentação)

Créditos da imagem: disponível em: <https://vimeo.com/135498255>

“Fiquei suspenso (...) a olhar para esta imagem, algo nesta imagem me incomodava e me inquietava profundamente. Tão profundamente que eu disse (...) tenho que trabalhar sobre ou a partir desta inquietação”¹²¹.

¹²¹ Texto retirado da gravação da peça *I Was Here*, apresentada na ESAD, Caldas da Rainha em Abril de 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/album/3510664/video/135498255> (acedido no dia 14 de Julho de 2016)

4.2. *I Was Here*, João Fiadeiro

“(...) todo o meu trabalho tem só a ver com isso, criar as condições da espera (...) quando a coisa se dá, que eu não posso antecipar, é aqui que se está a dar, pode dar em qualquer situação, lugar e momento, e ou tens ou estás preparado para registar, ou passa.”¹²²

Na conferência-performance *I Was Here*, João Fiadeiro passa a explicar como se sucedeu o primeiro contacto com a obra de Helena Almeida; “Fiquei suspenso (...) a olhar para esta imagem, algo nesta imagem me incomodava e me inquietava profundamente. Tão profundamente que eu disse (...) tenho que trabalhar sobre ou a partir desta inquietação”¹²³

É neste primeiro encontro, neste primeiro embate que tudo começa e sobre qual o coreógrafo insiste em procurar. A imagem da obra da artista lisboeta surgiu de forma inusitada no percurso do coreógrafo e esse contacto *pode dar em qualquer situação, lugar e momento, e ou tens ou estas preparado para registar ou passa.*¹²⁴

Esta postura perante a procura de algo que marque e coloque em potência a capacidade de desenvolvimento do trabalho tem marcado o *modo operandi* de João Fiadeiro.

O momento sucedeu-se, o impacto foi profundamente marcante, o registo deu-se e a entrada no universo criativo de Helena Almeida estava assim potenciado.

4.2.1. Esboço de um percurso para o autor

João Fiadeiro (Paris, 1965) instala-se em Portugal em 1972, pertence a uma geração de coreógrafos que emergiu no final da década de 1980 e que protagonizaram o início de uma nova forma de estar perante a dança em Portugal.

Este movimento seria preconizado por um conjunto de coreógrafos que face à realidade sobre a qual a dança se demarcava num pleno desfasamento do contexto internacional, inscreveram-se *naquilo que eram as redes internacionais*¹²⁵ e passaram a pertencer a *um projeto mais alargado de reflexão e de prática sobre a dança contemporânea.*¹²⁶

À geração dar-se ia o nome de *Nova Dança Portuguesa*, e preconizaria um acerto histórico ao nível cultural e da prática artística, um acerto ao nível (noutra realidade criativa) do que se sucede, como já foi referido na geração de transição a que pertence Helena Almeida. A NDP, desenvolve-se na

¹²² Ver Apêndice Documental – Volume II. Entrevista/conversa com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro. [p. 3], p. 159.

¹²³ Informação retirada da gravação da peça *I Was Here*, apresentada na ESAD, Caldas da Rainha em Abril de 2015, disponível: <https://vimeo.com/album/3510664/video/135498255> [acedido no dia 14 de Julho de 2016].

¹²⁴ Ver Apêndice Documental – Volume II. Entrevista/Conversa com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro [p. 4], p. 159.

¹²⁵ Fiadeiro, J. (2015) *Entrevista a João Fiadeiro*. In *Coffee Paste*. Disponível em: <http://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/> [acedido no dia 20 de Julho de 2016].

¹²⁶ *Ibidem*.

sequência dos conceitos e da prática que se desenvolviam nos principais movimentos em redor da Dança internacionalmente, em concreto, no *movimento pós-moderno americano e dos movimentos da Nouvelle Dance francesa e belga*.¹²⁷

A formação académica de João Fiadeiro é ainda iniciada em Lisboa, no Ballet Gulbenkian em 1983¹²⁸. No final da década de 1980, terá ainda a oportunidade de passar por Nova Iorque, passagem de extrema importância para o coreógrafo, onde estabelece contacto com os fundadores do movimento pós-moderno na dança, como Trisha Brown ou Steve Paxton. Esta viagem para o continente americano é estabelecida através de Rui Horta¹²⁹, coreógrafo com que começa a trabalhar. Acabará ainda por passar por França e Berlim, onde encerra um conjunto de influências preponderantes no seu percurso ao contactar com os principais movimentos e referências em torno da dança que proliferavam nestes grandes centros artísticos.

*Eu tive a sorte de, em 1988 ter tido uma bolsa para ir estudar para uma universidade nos EUA, Massachusetts, a norte de Nova Iorque, onde tive como professores os fundadores do Pós-modernismo americano.*¹³⁰

O movimento Pós-moderno na dança, *é mesmo um movimento de ruptura fundamental que se dá nos anos 70*¹³¹, e ao qual João Fiadeiro se agarra *com todas as forças que tenho e torno-me herdeiro dessa história (...)*.¹³²

Neste percurso de formação em contínuo, o coreógrafo volta novamente como bailarino, para o Ballet Gulbenkian, e apesar de o retorno se dar para uma realidade plenamente desfasada daquela em que estava estabelecido, como o próprio refere: *no fim dos anos oitenta não havia dança em Portugal*¹³³. É nesse retorno ao Ballet Gulbenkian, que João Fiadeiro contacta com figuras como Vera Mantero, Francisco Camacho, Margarida Bettencourt.

Estava assim estabelecido o relacionamento com figuras preponderantes, que haviam de se tornar referência para o novo rumo que a dança em Portugal havia de seguir.

¹²⁷ Ver Apêndice Documental – Volume II, Folha de Sala do programa: *I Was Here*, João Fiadeiro. p. 88.

¹²⁸ Informação sobre dados biográficos no site dos Artistas Unidos Disponível em: <http://www.artistasunidos.pt/contactos/41-pessoas/os-outros/375-joao-fiadeiro> [acedido no dia 12 de Abril de 2016].

¹²⁹ Rui Horta Coreógrafo, bailarino e músico, começou a dançar aos 17 anos nos cursos de bailado do Ballet Gulbenkian. Viveu vários anos em Nova Iorque, onde completou a sua formação e desenvolveu o seu percurso de intérprete e professor. Em 1984 regressou a Lisboa onde continua a sua actividade pedagógica e artística. Nos anos 90 viveu na Alemanha onde dirigiu o Soap Dance Theatre Frankfurt, sendo o seu trabalho considerado uma referência na dança europeia e apresentado nos mais importantes teatros e festivais em todo o Mundo. In Companhia Espaço Tempo. Disponível em: <http://www.oespacodotempo.pt/pt/o-espaco-do-tempo/2/475> [acedido em 23 de Abril de 2016].

¹³⁰ Fiadeiro, J. (2008) *Entrevista “O Tempo (do) Real”*. In Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Número 11, Outono/Inverno 2008 p. 183.

¹³¹ *Idem*, p. 184.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Fiadeiro, J. (2008) *Entrevista “O Tempo (do) Real”*. In Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Número 11, Outono/Inverno 2008 p. 184.

Na estrutura clássica do Ballet Gulbenkian havia se desenvolvido desta forma, uma geração de ruptura preponderante para o futuro da dança, constituindo-se como *pioneiros daquilo a que se chamou a nova dança portuguesa*.¹³⁴

Na sequência deste panorama, nos anos de 1990 o trabalho artístico de João Fiadeiro *inscreve-se exatamente nesse modo de estar na dança, em que o intérprete ganha uma força de autor de co-autor, onde se perdem aqueles hábitos hierárquicos que estavam associados às grandes estruturas mais piramidais, onde o coreógrafo também desce à terra e passa a ter uma relação de colaboração com que trabalhava, e nesse sentido inauguramos uma forma de estar em relação a arte que perdura até hoje*.¹³⁵

É precisamente em 1990 que João Fiadeiro funda também a companhia REAL, tal como Vera Mantero ou Francisco Camacho o fazem, ao criarem os seus próprios grupos, como lugares de investigação, exploração e experimentação artística. A REAL, *para além da criação e difusão dos seus próprios trabalhos (...) acompanhou e representou artistas emergentes, ao mesmo tempo que acolheu e apresentou no âmbito do LAB/Projetos em Movimento, artistas transdisciplinares*.¹³⁶

Na sequência do trabalho desenvolvido pela REAL, a partir de 2004 a companhia acabará por ganhar um espaço físico com a abertura do *Atelier Real*, do qual naturalmente João Fiadeiro assume a direção até ao seu encerramento no passado ano de 2015. O *Atelier Real* pretendia definir-se como um lugar de experimentação, de criação e de fruição artística, capaz de criar uma programação dinâmica e reflexiva do desenvolvimento do trabalho artístico, através de residências artísticas e acolhimento de eventos. No caso particular de João Fiadeiro, a segunda metade da última década do século XX, ficaria ainda marcada *por uma colaboração muito intensa com os artistas unidos*¹³⁷, ao lado da figura de Jorge Silva Melo, e paralelamente a este relacionamento, o coreógrafo começa a esboçar os primeiros passos *naquilo que seria a construção de um método de trabalho próprio a que eu chamei de Composição em Tempo Real, em 1995*¹³⁸, e ao o qual se tem dedicado até ao presente.

4.2.2. A Composição em Tempo Real, uma metodologia para estar e criar

A *Composição em Tempo Real*, tem acompanhado o percurso do coreógrafo desde então, como uma forma de estar perante a criação artística. O “tempo real” de que fala, alude aparentemente, para a noção de tempo presente, de uma ação que se sucede ao vivo. Porém o “tempo real” a que João

¹³⁴ Fiadeiro, J. (2008) *Entrevista “O Tempo (do) Real”*. In Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Número 11, Outono/Inverno 2008 p. 185.

¹³⁵ Fiadeiro, J. (2015) *Entrevista João Fiadeiro*. In *Coffee Paste*. Disponível em: <http://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/> [acedido no dia 20 de Julho de 2016]

¹³⁶ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *I Was Here*, João Fiadeiro, p. 91.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Ver Apêndice Documental – Volume II. Entrevista/Conversa com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro, [p. 3], p. 159.

Fiadeiro se direciona alude para *o intervalo de tempo, na nossa mente, que medeia o surgimento de uma imagem-acontecimento (resultado de um “acidente” exterior ou interior), a sua identificação (é isto ou é aquilo), a formulação de hipóteses de reacção (posso reagir desta ou daquela maneira) e, finalmente, a resposta que efectivamente se escolhe dar (que pode ser, no limite, escolher não responder). Ou seja, em Composição em Tempo Real tudo “acontece” antes mesmo de qualquer acção ter ocorrido.*¹³⁹

A Composição em tempo real não se trata então de uma metodologia de criação ao vivo, como o nome parece aludir, este método define-se como uma ferramenta de trabalho antes da própria ação, como uma metodologia capaz de potenciar a criação de algo.

*(...) é sobretudo uma ferramenta que permite olhar de fora o meu próprio trabalho, ou seja, nós enquanto performers enquanto bailarinos temos esse lugar, que é muito próprio dentro das artes (...) o nosso corpo é a matéria (...) e isso obriga-nos a ter um olhar exterior*¹⁴⁰

Sendo nas práticas performativas o corpo a matéria, o corpo o objeto artístico, a *composição em tempo real* pretende criar as capacidades para que o artista, enquanto objeto, diretamente se possa colocar de fora, exteriormente, e passar a trabalhar o objeto enquanto algo exterior.

Sintetizando o texto de João Fiadeiro supra citado, pode subdividir-se o processo da metodologia de trabalho criada pelo coreógrafo em algumas fases essenciais e que estruturam aquilo pela qual a própria metodologia se define.

Num primeiro momento, começa por definir o intervalo de tempo que se estabelece entre o artista ou o indivíduo e o contacto ou o embate que estabelece com algo, que na sequência *medeia o surgimento de uma imagem-acontecimento.*¹⁴¹

Este é o ponto de partida para alguma coisa, para algo, que ainda em potência, poderá mesmo chegar a um estado de não seguimento, porém como o próprio coreógrafo diz: *Ele surge quando menos esperamos. E é isso que o artista tem que fazer quando está no Atelier. ou quando está no estúdio (...)*¹⁴² criar as condições de esperar e estar preparado para que quando esse embate surgir, que pode ser uma ideia, o contacto com uma imagem, com um acontecimento, com uma situação fugaz, o indivíduo/artista deve estar preparado para se relacionar com esse contacto/momento:

*(...) se isso se der, se essas condições se derem, a presença no momento certo, és capaz se tiveres as ferramentas de capturar esse lugar, e de certa maneira de registar uma pequena marca, um pequeno traço um pequeno risco.*¹⁴³

¹³⁹ Cf. Fiadeiro, J. (2008) *Composição em Tempo Real*. Disponível em: <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/fiadeiro-joc3a3c692c3a2c2a3o-composic3a3c692c3a2c2a7c3a3c692c3a2c2a3o-em-tempo-real.pdf> [acedido no dia 2 de Agosto de 2016]

¹⁴⁰ Ver Apêndice Documental – Volume II. Entrevista/Conversa com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro, [p. 3], p. 159.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Idem*, [p. 5], p. 159.

Partindo deste primeiro, o coreógrafo define um segundo momento, o da sua *identificação* e da seguinte *formulação de hipóteses de reação*. Nesse primeiro registo, nessa *pequena marca*, está aquilo que o artista define por (...) *DNA, se assim quiseses dizer, de uma espécie de bolha como uma célula em multiplicação constante*.

É partindo deste fragmento de algo que se encontra em estado de potência, que o trabalho se poderá vir a formular, passando pela sua identificação e formulando hipóteses de reação para com ele.

Por fim existe o momento de *resposta*. Como momento de síntese (continuamente em aberto), é na *resposta* que se conclui e decide em se prosseguir ou não para o processo de trabalho, que tem como ponto de partida, exatamente essa *espécie de bolha como uma célula em multiplicação constante*.

Esta metodologia tem sido desenvolvida e aprofundada pelo coreógrafo ao longo de mais de vinte anos em contínuo, e como o próprio refere:

*(...) a Composição em Tempo Real torna-se mais uma ferramenta para eu pensar o meu trabalho, principalmente para isso, para pensar a arte, para a arte, para pensar as relações com o espaço e com o tempo, comigo e o espaço, comigo e o espectador.*¹⁴⁴

Ao longo da conversa que foi mantida com João Fiadeiro, o coreógrafo acaba por referir: *eu ocupo-me daquilo que está aqui, o saber é uma consequência não é uma causa*.¹⁴⁵ E é exatamente partindo daqui que se pode sintetizar a metodologia que tem perseguido a forma de Fiadeiro estar perante a criação artística.

De uma forma que se define no modo como se pode proceder sobre aquilo que existe e sobre aquilo com o qual somos confrontados e muito precisamente com o qual somos suscitados e elevados ao interesse. O *saber* ou conhecimento torna-se por isso numa consequência necessária ao invés de uma *causa* premeditada. Foi nesta forma de estar *para pensar a arte, para a arte*, que João Fiadeiro acabaria por entrar e trabalhar em torno do universo de Helena Almeida.

Assim podemos partir para o trabalho *I Was Here*, e de forma sintomática partir no seu reverso, da peça para a própria metodologia. *I Was Here* torna-se num projeto de trabalho que esclarece a forma como o coreógrafo se envolveu com a obra de Helena Almeida, tal como reflete a forma de trabalhar de João Fiadeiro.

Esta obra, acaba por se tornar também numa forma de perceber quais as motivações e a forma de relacionamento que se acabou por estabelecer, partindo de um coreógrafo para a obra de uma artista plástica e profundamente visual. Nesta profusão e entrecruzamento de secções artísticas aparentemente distantes, torna-se curioso perceber o diálogo que se estabelece entre as partes, de um

¹⁴⁴ Ver Apêndice Documental – Volume II. Entrevista/Conversa com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro, [p. 3], p. 159.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

coreógrafo em que as suas *referências são sobretudo, as artes plásticas, o cinema, a filosofia, as ciências cognitivas, a neurobiologia*¹⁴⁶, e de uma artista que pela sua obra ,segundo Cornelia Butler; *A ideia de entrar numa zona do desenho descreve não só algo corporizado, mas também um estado ou processo próximo do coreográfico ou do que se poderia chamar “pensamento coreográfico”*.¹⁴⁷

4.2.3. Re-visitar o Universo de Helena Almeida - *I Was Here*

Como o próprio texto de introdução do projeto indica, *I Was Here revisita a peça I am Here, criada por João Fiadeiro em 2003 (...)*¹⁴⁸.

I Was Here, encontra-se num lugar de apresentação híbrido como um dispositivo definido por *Conferencia-Performance*, numa ação entre a apresentação e a representação, num lugar intermédio entre o que possa ser a conferência e à ação performativa.

É sobre este formato, que o coreógrafo retorna ao universo de Helena Almeida. Esta ideia de retomar e revisitar, é cara ao pensamento de Fiadeiro, e neste projeto em concreto, o coreógrafo revisita uma peça criada anos antes e não somente debruçando-se sobre ela, parte dela para explicar o modo como se deu o encontro com a obra de Helena Almeida e como se sucedeu esse sequente relacionamento. Esta peça foi apresentada no auditório da fundação de Serralves em programação paralela á exposição que se encontrava presente nas galerias do Museu dedicada á obra de Helena Almeida e dessa forma tornar-se-ia numa forma de potenciar o próprio olhar sobre a obra da artista.

O público, ao entrar no espaço do auditório, é confrontado com um cenário onde o coreógrafo, enquanto intérprete, se encontra sentado numa cadeira perante uma secretária.

Durante o período inicial, um foco de luz projetado sobre o coreógrafo cria uma sombra sobre o palco do auditório.¹⁴⁹ De seguida, esse foco é repentinamente desligado. Iluminada agora pela luz geral do auditório, é criado um momento de tensão diante do público.

A suposta sombra criada pelo primeiro foco de luz, permanece no espaço, sendo uma impossibilidade face à luz geral que agora se projeta.¹⁵⁰

Torna-se numa sombra¹⁵¹ com uma “ausência de Luz” ou uma sombra com uma “ausência de sombra”. Essa sombra não se trata de uma sombra propriamente dita, trata-se de uma “sombra

¹⁴⁶ Fiadeiro, J. (2008) *Entrevista “O Tempo (do) Real”*. In Revista Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Nº 11, Outono/Inverno. p. 183.

¹⁴⁷ Butler, C. (2015) *Fora da moldura: A tela Habitada de Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves, p. 86.

¹⁴⁸ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *I Was Here*, João Fiadeiro, p. 91.

¹⁴⁹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 5. p. 8.

¹⁵⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 6. p. 8.

¹⁵¹ Ver construção da Sombra do projeto *I am Here* numa gravação da apresentação da peça no Teatro Curvo Semedo em Montemor-o-Novo, em 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/164784266> [acedido no dia 20 de Julho de 2016].

construída” em carvão, material que diretamente nos remete para o universo de Helena Almeida, ao qual a artista, tantas vezes recorreu numa fase da sua obra.¹⁵²

*Este silêncio que acabo de vos oferecer depois da mudança de luz, foi para vos dar tempo (...) de assimilar aquilo que acabou de acontecer (...) é uma impossibilidade, ou seja, esta sombra não deveria estar aqui.*¹⁵³

Este é o primeiro momento, a primeira imagem que Fiadeiro apresenta. Ao longo de cerca de cinquenta minutos, neste lugar híbrido de apresentação, que é o da *conferencia-performance*, o artista entre o retorno e o *re-visitar* que concerne ao projeto concebido em 2003, *I am Here*¹⁵⁴, vai progredindo revelando a forma como foi estabelecido todo o relacionamento e procedimento a partir da obra de Helena Almeida.

I Was Here, torna-se numa forma de recuar ao ponto inicial, partindo para um ponto continuamente indeterminado ou indefinidamente encerrado, que é a ligação que estabelece com a obra da artista.

A proposta de Fiadeiro em *I Was Here*, passa desta forma por exemplificar o modo como construiu a peça *I am here*, recorrendo para isso, a imagens, *frames* e vídeos como meios para construir uma narrativa, ao mesmo tempo, que nessa contínua construção vai recuando á forma como chegou á obra de Helena Almeida e a partindo dela como procedeu no caminhou para a construção da referente peça *I am Here*.

A forma explicativa que a peça encerra permite perceber o modo como se posicionou perante o universo de Helena Almeida e de forma progressiva o foi trabalhando, ao mesmo tempo que se torna numa obra capaz de expressar a metodologia de trabalho que define a obra de Fiadeiro.

O primeiro momento que Fiadeiro apresenta em *I Was here*, onde se estabelece a relação luz-sombra, remete diretamente para um dos momentos da peça *I am Here*, onde a mesma situação é criada.

Esta imagem que o coreógrafo constrói têm como ponto de partida uma obra de Helena Almeida de 1996, “*Sem título*”¹⁵⁵. Uma série de sete imagens onde uma “forma” desenhada a carvão no chão se relaciona com as pernas da própria artista que parecem mover-se numa sequência onde essa mesma “forma” se vai desconstruindo, até quase desaparecer por completo.

A forma como João Fiadeiro se relacionou com esta sequência de sete imagens é profusamente interessante perante a dicotomia existente entre a ação performativa e o trabalho fotográfico.

¹⁵² Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 10. p. 10.

¹⁵³ Texto retirado da gravação da peça *I Was Here*, apresentada na ESAD, Caldas da Rainha em Abril de 2015. Disponível: <https://vimeo.com/album/3510664/video/135498255> [acedido no dia 14 de Julho de 2016].

¹⁵⁴ *I am Here*, é uma peça criada pelo coreógrafo e bailarino João Fiadeiro, apresentada no Centre Georges Pompidou em Paris em Outubro de 2003, e que evoca o universo da artista visual Helena Almeida. Ver *performance I am Here (2003)*, disponível em: <https://vimeo.com/116156883> [acedido no dia 10 de Agosto de 2016].

¹⁵⁵ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 4. p. 7.

Na sequência de Helena Almeida, essa forma desfragmenta-se sem que seja possível ao observador observar o movimento/ação existente entre as várias imagens.

Ao contrário de Helena Almeida, João Fiadeiro trabalha diretamente com práticas performativas, onde toda a sequência é presenciada ao vivo, não existindo espaço para quebras entre as imagens. Nesse sentido estava estabelecida uma nova impossibilidade. A impossibilidade da desconstrução da sombra sem que o público pudesse presenciar essa mesma desconstrução.

Uma das formas de criar um intervalo entre imagens numa ação ao vivo, passa pela ausência de luz, isto porque na ausência de luz, o espectador é confrontado com o vazio do seu lado visual, e nesse seguimento, a solução que o coreógrafo encontra, é a de agir sobre a ausência de luz enquanto decompõe a “sombra”.¹⁵⁶

Quando o palco é novamente iluminado o espectador é confrontado com a sombra decomposta e com o intérprete novamente sentado como se dali nunca tivesse saído.¹⁵⁷

O espaço temporal que ocorre na ausência de luz, corresponde por essa razão, em hipótese, ao espaço divisório que existe entre a sequência das sete imagens de Helena Almeida.

Nessa quebra, nesse momento *não visual*, na ausência de luz, o observador é atirado ao vazio da escuridão. Vazio esse que sintomaticamente se torna num lugar sem nada e num lugar de infinitas possibilidades. A escuridão de João Fiadeiro torna-se por isso num lugar em potência, onde sem nada vermos, sem nada sabermos, somos subjugados às leis da imaginação. É esse mesmo vazio que Helena Almeida nos oferece no intervalo entre as suas imagens. A artista oferece-nos o vazio, a ausência de imagem, de informação e como isso somos novamente atirados para o escuro, para um lugar indeterminado. O espaço em potência é o mesmo, a ausência de imagem é convertida na ausência de luz. Quando a luz do auditório se desliga, apenas os sons do bailarino, em ação e tensão, se fazem sentir. Num jogo entre o vazio do escuro, os sons do esforço físico do intérprete, e a realidade produzida no escuro, com a qual é confrontado após a iluminação do espaço, o observador é orientado intuitivamente a criar o seu corpo de imagens daquilo que não lhe é oferecido visualmente.

Sobre esta questão recupera-se um excerto da obra *A Comédia do sublime*, de Domingo Hernández Sánchez, onde o autor, num dos capítulos intitulado *El diabo de Cojuelo*, refere: *Casa vedada, supostamente casa habitada, mas o atrativo da janela fechada surge como algo apaixonante. Todavia, confiamos num interior cheio de surpresas e maravilhas, algo digno de se ver.*¹⁵⁸

Numa outra direção, mas permitindo seguir a mesma intenção, o autor refere-se ao fascínio, a surpresa, ao interesse e a atração daquilo ao qual não temos a possibilidade de ver, daquilo que

¹⁵⁶ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 7. p. 9.

¹⁵⁷ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 8. p. 9.

¹⁵⁸ Sánchez, D. (2012). “*A Comédia do sublime*”. Lisboa: Nova Veja. p. 92.

permanece sobre o campo do vazio, do escuro, em estado de potência e por isso capaz de potenciar qualquer imagem. Como *algo digno de se ver*.

Em *I Was Here*, o coreógrafo acompanha a explicação de todo este processo de construção do seu trabalho em conjugação com um conjunto de ações, que remetem diretamente para as ações já apresentadas anteriormente em *I am Here*.

É desta forma informal, entre uma espécie de conferência/palestra em diálogo com o público, e um conjunto de ações performativas que vai apresentado, que João Fiadeiro deambula entre a apresentação do que foi *I am Here* e de todo o processo de trabalho e relacionamento existente e inerente ao mesmo.

No decorrer desta forma híbrida de apresentação, o bailarino vai decompondo as várias fases de todo este processo.

Começa por apresentar, como já foi referido anteriormente, a obra selecionada como ponto de partida para a criação da peça *I am Here*, a referente sequência de sete imagens da obra “*Sem título*”, de 1996.

Nesta forma de *re-visitamento* sobre a qual o coreógrafo se coloca em *I Was Here*, João Fiadeiro recua ao cerne do primeiro contacto.

Ainda antes de chegar à obra que daria seguimento ao seu trabalho, num momento inesperado, enquanto abria um convite para uma exposição da Helena Almeida, o artista é confrontado com uma imagem que se apresentava no reverso desse mesmo convite. É nessa imagem que se estabelece o primeiro contacto.

Recuperando a metodologia na Composição em tempo real, quando o artista refere o *intervalo de tempo, na nossa mente, que medeia o surgimento de uma imagem-acontecimento*.

É nesse intervalo de tempo, nessa reação de embate entre aquela imagem e o indivíduo que se começa a formular uma necessidade de criação *a partir de*.

Recuperando a frase do próprio coreógrafo *algo nesta imagem me incomodava e me inquietava profundamente*, de uma forma tal, que surge a necessidade de trabalhar a partir da inquietação que é estabelecida entre essa imagem e o próprio artista.

A imagem apresenta a parte inferior das pernas da artista, envolvidas por um cabo que parece impedir a figura de se movimentar. Essa imagem pertence, provavelmente à série de imagens, *Seduzir* (2002), onde a artista estabelece uma relação entre o cabo e as suas próprias pernas, uma relação, entre o movimento e o impedimento desse mesmo movimento através de um cabo que não se desfaz do corpo da artista. A partir deste contacto estabelecido entre o coreógrafo e esta imagem, e com o suscitar da vontade de trabalhar a partir dessa inquietação que é estabelecida, o coreógrafo inicia um longo processo em redor da obra da artista, tentando perceber como é que poderia traduzir essa sensação que se sucedeu entre ele e aquela imagem.

O que João Fiadeiro acaba por apresentar em *I Was Here*, é exatamente esse longo processo que esta subjacente à apresentação final com *I am Here*.

Nesta *conferencia-performance*, o coreógrafo recupera os vários trabalhos da obra de Helena Almeida com as quais contactou e com os quais poderia ter vindo a trabalhar. E é exatamente isso, o que ficou no processo, o que poderia ter sido ou o que poderia vir a tornar-se obra que Fiadeiro apresenta agora. Apresenta um conjunto de obras do percurso de Helena Almeida com as quais foi consequentemente se interessado, algumas das quais com uma intensidade profunda, porém as circunstâncias da construção do trabalho não permitiram que tivessem seguimento.

*É tão importante falar sobre, os enunciados que deram certo, as imagens que deram certo, como as que não deram. Certo, no sentido de se manifestarem, porque é na relação daquilo que aconteceu e naquilo que poderia ter acontecido, que esta o meu trabalho.*¹⁵⁹

Neste processo de uma constante procura de resposta para aquela inquietação, João Fiadeiro, ficou (...) *um certo tempo a navegar no universo da Helena (...)*¹⁶⁰ antes de concluir o ponto de partida que iria constituir o seu trabalho.

Nesse tempo de navegação, à deriva, mergulhou na obra da artista visual, contactando com várias obras, como: *Ouve-me* (1979), *Desenho habitado* (1975), *Pintura Habitada* (1975), *Sem título* (1974-75), *Dentro de mim* (...) ou *Voar* (...). Foram trabalhos com os quais o coreógrafo contactou e tentou progredir. Torna-se curioso que ao debruçar-se sobre essas várias obras e sobre o relacionamento que estabeleceu com elas, a forma como as expõe na apresentação, vai sintomaticamente refletindo sobre a própria obra de Helena Almeida, criando uma re-leitura do próprio trabalho da artista. Como o próprio artista refere; (...) *nos carregamos connosco todo o que poderia ter acontecido*, e exatamente por isso, aquilo que podemos observar em *I am Here*, corresponde a todo um processo de trabalho, do que se realizou e do que ficou por realizar sobre todos as outras obras com as quais se envolveu, e sobre as quais não progrediu.

A este propósito, recupera-se o excerto de uma resposta de Rui Lopes Graça, à pergunta: de que modo pode a escrita do corpo (coreografia) relacionar-se com o corpo da escrita (literatura)? ao que o autor responde:

O corpo é um depósito de experiências acumuladas ao longo da existência. Nesse sentido, penso que a base do gesto tem sempre como apoio uma ideia. Ainda que possamos não nos dar conta, agimos segundo o que temos em nós em interação com aquilo que nos rodeia.(...)¹⁶¹

¹⁵⁹ Texto retirado da gravação da peça *I Was Here*, apresentada na ESAD, Caldas da Rainha em Abril de 2015. Disponível: <https://vimeo.com/album/3510664/video/135498255> [acedido no dia 14 de Julho de 2016]

¹⁶⁰ Texto retirado da gravação da peça *I Was Here*, apresentada na ESAD, Caldas da Rainha em Abril de 2015. Disponível: <https://vimeo.com/album/3510664/video/135498255> (acedido no dia 14 de Julho de 2016)

¹⁶¹ Graça, R. (2008). *Contra - Senha (Inquéritos)*. In Revista Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Nº 11, Outono/Inverno. p. 148.

Continuamente, o coreógrafo vai explicando as varias fases deste seu envolvimento e de todo processo que estabelece na construção da peça *I am Here*, intercalando este seu discurso em torno da peça com a descrição do envolvimento que antecede a criação da mesma.

Na última parte desta “longa viagem”, ou na última camada da apresentação, o coreógrafo *re-apresenta* um outro momento ou uma outra parte da peça passada, em que o suporte (papel de cenário - sobre o qual se encontrava a sombra de pigmento que posteriormente viria a ser desconstruída depois da ação do *performer* sobre a mesma) é elevado e recortado, através de uma estrutura que simula o sucedido na apresentação passada. Nessa elevação os excedentes do pigmento soltam-se do suporte, permanecendo apenas o resto das marcas definidas pelo movimento anterior estabelecido pelo *performer* sobre a sombra.

O resto do suporte/papel e do pigmento que ainda contem, será dobrado até se constituir um tamanho possível de ser transportado. Durante a apresentação o coreógrafo recupera um momento acerca desta situação em que refere, que esta situação inicialmente tinha o intuito fortuito de arrumação do excedente de papel e pigmento. Viria a tornar-se parte integral da peça, porque, a própria Helena Almeida ao assistir a esta situação, achou extremamente pertinente a ideia de dobrar e transportar o pigmento e o suporte, o que levou consequentemente Fiadeiro a introduzir um momento em torno desta situação.

Seguindo-se este momento, o coreógrafo cria a pequena escala, um esboço de uma “maquete”¹⁶² informal criada em papel, onde simula a construção e o posicionamento espacial com que se apresentou em *I am Here*, e como se sucedeu toda esta construção espacial.

Apesar deste ser um dos momentos em que a escala de apresentação é realmente inferior, em comparação com a apresentada em *I am Here*, em *I Was Here*, tudo é apresentado ou re-visitado sobre uma escala menor.

Ainda antes de terminar, retomando o silencio no espaço, (silêncio esse que se constitui sempre nos momentos de ação), *re-visita* o final de *I am Here*, em que o coreógrafo novamente remetido a ação de *performer*, recupera o resto do suporte já dobrado anteriormente. É com este excedente, que mais uma vez surgiu de uma situação casual, que Fiadeiro termina a peça. Desdobrando-o, recobrando toda área do papel pelo pigmento, criando desta forma uma enorme mancha negra, onde o intérprete, também ele recoberto pelo pigmento, encolhido se deixa absorver na dimensão deste vasto corpo negro, permanecendo dessa forma imóvel até a luz de cena se desligar por completo. *I Was Here*, torna-se realmente num formato de apresentação híbrido, híbrido na verdadeira ascensão da palavra, onde entre os momentos de ação e os momentos de apresentação, o intérprete parece reagir sobre

¹⁶² Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 9. p. 10.

duas circunstâncias plenamente distintas. Entrando e saindo de uma certa personagem, consequentemente ao longo do tempo.

Em síntese, este trabalho de João Fiadeiro, não se torna somente numa obra em que, o coreógrafo através do “processo de revisitar” um projeto passado, nos fala sobre a sua entrada no Universo de Helena Almeida. *I Was Here* torna-se também numa forma de entrar no Universo de João Fiadeiro, e com isso tentar perceber a sua forma de agir, a sua forma de *estar e criar*.

I Was Here torna-se, dentro da multiplicidade de universo criativos com que somos confrontados, numa forma de invadir o campo de relacionamento estabelecido entre Fiadeiro e a obra de Helena Almeida, sem que nunca se encerre a questão. Deixando em contínuo, por vir, por ser. Em aberto.

CAPÍTULO II

Reflexos de um tempo de estágio

Por um lado, designa algo que já aconteceu, que desapareceu, que não está aqui e agora: ou seja, um “troço” de tempo mais ou menos longo (por vezes infinitamente longo, quando falamos ao nível da história do planeta, por exemplo), uma realidade cronológica.

Outras vezes, por outro lado, “passado” está conotado com uma construção da memória, ou, quando baseada em documentação, da história (e suas congéneres, como a arqueologia), ou seja, com uma narrativa que, de forma mais ou menos sustentada em termos de prova, de credibilidade, de verosimilhança, se assume como uma interpretação da, ou um discurso sobre, aquela realidade cronológica.¹⁶³

¹⁶³ Jorge, V. (2015). *Sobre o ambíguo estatuto do conceito de “passado”*. Disponível em: [https://www.academia.edu/10343535/2015 Sobre o amb%C3%ADguo estatuto do conceito de passado](https://www.academia.edu/10343535/2015_Sobre_o_amb%C3%ADguo_estatuto_do_conceito_de_passado) [acedido no dia 14 de Setembro de 2016] p. 1.

1. Um Cronograma para o tempo de estágio

Um cronograma para o tempo de estágio vê a sua estrutura ser orientada com o elenco das várias ações correspondentes ao programa do Serviço de Artes Performativas do MACS, ocorridas durante o período de estágio promulgado entre **14 de setembro de 2015 e 14 de julho de 2016**.

Embora a organização das várias ações se defina mediante a apresentação pública das mesmas, o conjunto de tarefas¹⁶⁴ desenvolvidas para cada, deve ser considerado num processo contínuo de trabalho, onde vários projetos são desenvolvidos em simultâneo.

Tomando consciência desta dinâmica da programação inerente ao serviço em causa, deve ter-se em consideração que os processos de trabalho que antecedem cada atividade não se desenvolvem isoladamente, encontrando vários períodos em que simultaneamente se desenrolam trabalhos para várias propostas.¹⁶⁵

Mediante a dimensão de determinadas atividades, os processos de trabalho são iniciados e desenvolvidos com um maior desfasamento temporal da sua apresentação. (ex. *SEF*, *MCP*)

Tendo em consideração a dimensão (número de apresentações) do programa, o conjunto de propostas não teve sempre o mesmo acompanhamento, reforçando o apoio numas ao invés de outras.

Contudo, um estágio implica bem mais do que um elenco de tarefas realizadas para cada ação, um estágio implica, como se tem vindo a reforçar, uma presença. Uma presença num determinado espaço associado a uma determinada periodização.

Corporizando essa presença neste relatório escrito, mesmo não se tendo desenvolvido tarefas predeterminadas relativamente a algumas atividades (ou o apoio desenvolvido ter sido menor em alguns casos), todas as ações foram acompanhadas ao longo do seu processo de produção e sequente apresentação.

Ao organizar este ponto, expondo todas as propostas que o Serviço de Artes Performativas cobriu ao longo do período de estágio, foi possível não só elencar as tarefas, experiências e aprendizagens sobre cada atividade ao nível do apoio da programação e da produção, como em súmula, vincar que todos os programas são acompanhados e que uma programação dentro de um serviço, apesar da sua devida sectorização entre tarefas, coage em sintonia e em prole de uma programação conjunta.

Num total de dezassete propostas apresentadas, culminando ainda com um dos principais projetos, a décima terceira edição do Serralves em Festa, tentou-se que fosse mantida uma descrição similar entre as várias propostas, contudo deve ter-se em consideração a versatilidade e a diferença entre os vários projetos e os seus formatos de apresentação.

¹⁶⁴ As várias tarefas descritas abarcam áreas desde o apoio a sectores de programação como de produção anteriores e posteriores a realização das determinadas ações.

¹⁶⁵ Ver Apêndice Documental – Volume II. *Tabela Cronograma da programação do SAP acompanhada e apoiada no tempo de estágio*, p.146.

Primeiro passa-se por uma descrição e explicação de cada programa, descriminando cada atividade, permitindo que se tome consciência da particularidade de cada caso. A este primeiro momento de conhecimento da atividade segue-se um subponto denominado: Apoio ao Programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões), onde é descrita a envolvência particular enquanto estagiário, em cada determinada proposta. Como já referido, nem todos os projetos tiveram o mesmo envolvimento e apoio, porém todos os projetos foram acompanhados e a sua apresentação presenciada. Neste seguimento, nos projetos em que o Apoio ao programa foi menor, aplicou-se na mesma o subponto suprarreferido, mas apenas com a descrição: Experiências e Aprendizagens (Reflexão), constituindo assim um espaço para a reflexão e análise dos vários projetos. As reflexões e análises, em alguns casos, são usadas de forma a expressar algumas das motivações pelas quais o serviço se organiza e qual a intencionalidade da sua programação, noutros, torna-se num espaço, sempre que se considerou pertinente, para reflexões e análises dos próprios trabalhos apresentados.

A criação deste cronograma é também resultado dos vários relatórios (esboço de relatório) que foram sendo construídas ao longo do tempo de estágio, como instrumentos de registo e que agora metodicamente foram organizados neste elenco.

Em suma, este relatório descritivo pretende expressar o reflexo de uma presença, num determinado serviço, dentro de um determinado *tempo de estágio*.

1.1. *Museu Como Performance*, 19 e 20 de setembro de 2015 | Performance

O Programa da primeira edição do *Museu como Performance* coincidiu com o momento de entrada no estágio. Nesse sentido, o processo de trabalho desenvolvido na respetiva semana (**De 14 a 19 de novembro**) focou-se no aprofundamento e acompanhamento do evento, sobretudo no momento da sua apresentação pública.

Dado o curto espaço de tempo até o início do programa, a participação no MCP 2015 desenrolou-se de forma relativamente diferente, em comparação com o resto das participações desenvolvidas noutras atividades ao longo do tempo do estágio.

Embora se tratasse da primeira edição, o *Museu como Performance* definiu-se como um dos principais eixos dentro da programação anual de Artes Performativas do Museu de Serralves. Através de projetos como este (MCP) manifesta-se a importância e o destaque singular que a programação do MACS tem dedicado à apresentação de artes performativas, debruçando-se sobre a transdisciplinaridade que tem caracterizado as práticas dos nossos dias.

As propostas performativas apresentadas respondem a esta mesma transdisciplinaridade que, destituindo barreiras criativas, abrange áreas desde a dança, à *performance* visual e sonora e a ações mais próximas da encenação teatral ou da palavra dita (*spoken word*).

No texto de apresentação do projeto (apresentado na folha de sala) são destacadas algumas questões que se colocam, circunstancialmente, no contexto de um programa como o que se apresenta:

*“Qual é a relação entre uma exposição e a apresentação no espaço museológico de trabalhos efêmeros, que vivem do tempo tanto ou mais do que o espaço? (...) Como poderá o museu de arte contemporânea estudar, divulgar e colecionar a performance?”*¹⁶⁶

As várias propostas apresentadas tornam-se o mote de uma reflexão em torno destas grandes questões. Desde o espaço da Biblioteca, às zonas de circulação, como o átrio da entrada do Museu, até aos espaços das próprias galerias ou dos jardins do Parque, o espaço do museu dialoga durante três dias com estas práticas *que vivem do tempo tanto ou mais do que o espaço*.¹⁶⁷

O Programa do *Museu como Performance*

Os projetos da primeira edição do *Museu Como Performance*, pela versatilidade de criações que apresentam, são prova do conceito interiorizado na identidade do evento.

- **Alex Cecchetti** (Terri, Itália, 1977) um dos artistas presentes no programa do MCP, apresentou dois projetos, *Mary & William* e *Walking Backwards*, um no Mezanino da Biblioteca e outro no jardim do Parque de Serralves (Bosque das Faias), respetivamente. Apesar de se tratarem de ações

¹⁶⁶ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu Como Performance 2015* [p.2], p. 59.

¹⁶⁷ *Idem* [p.2], p. 59.

aparentemente díspares, em ambos os casos Cecchetti não se desvirtua da linha poética, da narrativa e do conto, que tem caracterizado a sua forma de trabalhar.¹⁶⁸

Na *performance Mary & William*, Cecchetti narra uma história e acompanha essa narrativa de um desenho que vai construindo ao longo da narração na parede da Biblioteca¹⁶⁹. Esse desenho, que no fundo corporiza a história que é contada pelo performer, é definido por um fruto silvestre, que ao desfragmentar-se na parede, vai deixando marcas de toda a ação.¹⁷⁰

Em *Walking Backwards*, o público assume uma participação mais ativa no desenrolar da performance. Numa analogia direta ao título da performance, o público é convidado a circular de costas. De “*costas para o futuro e olhar posto no passado*”¹⁷¹, o participante vai percorrendo o espaço sendo orientado pelo *performer* e pela história que o mesmo vai narrando. Esta história, ou esta sucessão de contos, relacionados com a história do lugar, é escrita pelo próprio artista italiano a partir de relatos que o mesmo recolheu dos Jardineiros do Parque de Serralves. Aquilo que, enquanto participantes, vamos observando, é antecipado pela história que o *performer* vai narrando, constituindo uma nova realidade em que se antecipa aquilo que vamos ver.¹⁷²

- O projeto de trabalho *Ao Vivo*, encara a parceria **VIVO** entre a harpista, Angélica Salvi e a massagista, Emily King, num trabalho onde **Loreto Martínez Troncoso** (Vigo, 1978) também participa. A artista espanhola, Loreto Troncoso, ainda apresentaria uma proposta a solo intitulada *à espera* que define uma das características do seu trabalho performativo, a palavra dita.¹⁷³
- **Maria Hassabi** (Nicósia, Chipre 1973) numa *preocupação com a quietude*¹⁷⁴ que vem caracterizando o seu trabalho, apresentou uma obra, *Solo* onde dialoga com um tapete persa.

O solo da artista e coreógrafa Maria Hassabi foi apresentado por duas vezes nos dois dias do evento, em dois espaços diferentes do Museu. Nas respetivas galerias, Sala de Mármore (Sala nº 12) e na Sala de Madeira (Sala nº14). Apesar de se tratar da mesma obra, a relação que foi estabelecida por Hassabi

¹⁶⁸ Na sequência da minha participação na performance *Walking Backwards*, enquanto elemento do público, tive oportunidade de contactar com o artista Alex Cecchetti, acabando por prolongar a conversa enquanto apoiava o evento. Nesta conversa informal, questioneei o artista sobre a importância que em ambos os momentos dava ao texto, a palavra, a história ou ao conto. O artista reconheceu essa sua posição poética e a procura de narrativas que pretende constituir nos seus trabalhos performativos em relação direta com o público.

¹⁶⁹ O espaço do piso inferior da Biblioteca reorganizou-se tornado-se capaz de receber e dialogar com os trabalhos performativos apresentados em contexto. A atmosfera deste espaço, onde no curso normal e diário da biblioteca é ocupado por secretarias e cadeiras envoltas numa aura de silêncio que respondem a função pretendida, transforma-se sem nunca perder a sua identidade, possibilitando nesse mesmo sentido uma relação em diálogo com as ações.

Os projetos apresentados neste espaço tiram partido do ambiente do próprio lugar da biblioteca constituindo desta forma uma profusa e pretendida relação entre ação e espaço que se completam entre si.

¹⁷⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 16. p. 13.

¹⁷¹ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu Como Performance 2015* [p. 8], p. 59.

¹⁷² Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 15. p. 13.

¹⁷³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 19. p. 15.

¹⁷⁴ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu Como Performance 2015* [p. 8], p. 59.

com os diferentes espaços onde se desenrolou a *performance*, proporcionou a criação de dois momentos singulares.¹⁷⁵

- A mesma sala de Madeira que recebeu, no segundo dia do evento, o Solo de Maria Hassabi, foi ocupada pela performance duracional ***Increments*** dos artistas **Kata Kovács** e **Tom O'Doherty**, ao longo de várias horas (cerca de cinco horas). A *quietude* que caracterizou a performance de Hassabi parece encontrar ecos na longa ação de Kovács e O'Doherty, onde ambos permanecem sentados frente-a-frente. Ao longo do tempo, vai sendo constituída uma atmosfera sonora, produzida pelos vários sons que vão sendo gravados e reproduzidos de dois tambores que acompanham os performer's.

Com o passar do tempo, a composição sonora vai ficando mais densa com a acumulação de sons gravados a que se vai remetendo, proporcionando uma experiência ao público que, tendo em consideração a característica do projeto, pode entrar e sair, dando ênfase ao tempo longo que a peça invoca.¹⁷⁶

- Se a quietude, o silêncio, a pausa e a longa duração dominavam a espacialidade das apresentações anteriores, explorando outro espaço do Museu (Átrio da entrada), o trabalho de **Anastasia Ax** (Estocolmo, 1979) em colaboração com o músico **Lars Siltberg** (Estocolmo, 1968) acabaria por criar uma outra atmosfera, resultado de uma *explosiva intervenção física*¹⁷⁷, na apresentação do projeto ***Exile***.¹⁷⁸ O trabalho da artista sueca não se define apenas no momento da ação *explosiva* que apresenta no dia do evento. Este, em concreto, é um dos tempos do trabalho apresentado. Nos dias anteriores à apresentação, a artista vai elaborando uma instalação¹⁷⁹ onde virá posteriormente a intervir fisicamente, derrubando o corpo arquitetónico talhado ao longo dos dias anteriores. O som do impacto destrutivo causado pela artista é recolhido e processado pelo colaborador, Lars Siltberg, que amplifica os sons da ação através de microfones de contacto nas placas da instalação. Contudo, o projeto não se encerra com o fim da ação física da artista. Anastasia Ax convida ainda uma equipa de arqueólogos e especialistas em restauro, que passam a analisar e registar o que resta da ação performativa desenvolvida sobre a instalação.¹⁸⁰ Ax constrói, destrói e revisita as ruínas da sua ação. Debruça-se assim sobre a *forma como é construída a história*, e *Qual é a relação entre uma exposição e a apresentação no espaço museológico de trabalhos efêmeros (...)*¹⁸¹

- A dupla de artistas **New Noveta**, constituída por Ellen Freed e Keira Fox, apresentaram o seu trabalho, ***Cavalai Abutak Amethyst***, na Sala de Mármore. Sem definir uma hora em concreto, a

¹⁷⁵ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 20 e 21. pp. 16 e 17.

¹⁷⁶ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 22. p. 17.

¹⁷⁷ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu Como Performance 2015* [p. 7], p. 59.

¹⁷⁸ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 13. p. 12.

¹⁷⁹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 11 e 12. p. 11.

¹⁸⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 14. p. 12.

¹⁸¹ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu Como Performance 2015*, [p. 2], p. 59.

dupla surgiria repentinamente no espaço, surpreendendo o público, desenrolando a partir daí a sua ação, empolgada por uma composição sonora e um jogo de luz que davam ênfase a uma ação caracterizada por um estado de tensão e esforço contínuo.¹⁸²

- No mesmo espaço foram ainda apresentados projetos de artistas nacionais, com é o caso da artista **Isabel Carvalho** e a sua proposta **T-A-R-T-A-R-U-G-A**, onde a artista invoca a leitura de uma história, empolgada pelo seu próprio carácter cénico.¹⁸³
- Ainda neste espaço, nos dois dias do programa, deu-se a apresentação do trabalho **Cantina-Máquina**, dos **Musa Paradisiaca**, um projeto artístico de Eduardo Guerra (Lisboa, 1986) e Miguel Ferrão (Lisboa, 1986), onde o público era convidado a sentar-se nas mesas instaladas no espaço e posteriormente convidado a partilhar uma refeição. Sobre a mesa encontrar-se-ia um objeto em cerâmica que seria depois substituído, com o mesmo modelo, por um objeto em pão.¹⁸⁴ Estes objetos cerâmicos *baseiam-se em componentes mecânicos da máquina a vapor de Joseph Farcot (modelo do final do século XIX)*¹⁸⁵. A ação é acompanhada e orientada pelos dois artistas que vão dialogando com o público.

Apoio ao Programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Durante os dois dias do programa do MCP, foram então apresentadas **nove propostas** com vários tipos de apresentações, num total de cerca de **quinze artistas** envolvidos, sem contar com técnicos que acompanharam em particular cada proposta. Mediante a dinâmica dos projetos apresentados, o apoio é também bastante diferente respondendo às particularidades de cada caso.

É necessário ter em consideração o contexto do evento, abrangendo um programa vasto onde nos respetivos dias decorreram várias ações, algumas das quais sucedendo-se nos mesmos espaços. Daí que as montagens e desmontagens entre ações fossem apoiadas e acompanhadas ao longo do evento.

Num primeiro momento, o projeto foi apresentado e introduzido para que o apoio na atividade fosse consigno, realizando para isso, leitura de documentação (Textos biográficos, obras), cedida pelo Serviço, à cerca dos respetivos artistas e projetos em apresentação no Programa.

Depois deste breve conhecimento do projeto, desenvolveu-se um conjunto de tarefas de apoio mais direcionado com a parte de produção, bem como o auxílio, sempre que necessário, às respetivas equipas técnicas de som, luz e cinema/vídeo.

¹⁸² Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 24. p. 18.

¹⁸³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 23. p. 18.

¹⁸⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 25. p. 19.

¹⁸⁵ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu Como Performance 2015*, [p. 9], p. 59.

Durante a semana da abertura do projeto acompanhou-se a receção dos artistas, auxiliando em diversas situações necessárias, a melhor progressão dos trabalhos. Este acompanhamento dos artistas e da produção dos projetos artísticos no terreno foi prosseguida na grande maioria das propostas apresentadas.

Ainda antes da abertura do evento apoiou-se a revisão dos textos finais para a Folha de Sala (biografias, introduções, dados referentes aos projetos).

No apoio à estruturação e organização dos vários espaços do Museu e do Parque para cada ação, também foram acompanhados os artistas e respetivos técnicos auxiliares, nas montagens de instalações existentes em alguns projetos (como se pode perceber com a descrição dos mesmos, nos relatórios suprarreferidos) foram o caso do projeto *Exile*, da artista **Anastasia Ax**, o projeto *Cantina*, dos **Musa Paradisiaca** e o projeto *Cavalai Abutak Amethyst*, da dupla **New Noveta**.

Após o evento, colaborei na desmontagem das instalações, peças e materiais utilizados nas ações.

1.2. Manoel de Oliveira Grande Plano - Toda a Obra. Retrospectiva integral de Homenagem a Manoel de Oliveira 10 de novembro a 12 de dezembro 2015 | Cinema

*A filmografia de Manoel de Oliveira está fechada, mas a obra nunca estará concluída.*¹⁸⁶

A retrospectiva integral da obra do cineasta português, Manoel de Oliveira, realizada em sua própria homenagem, foi a primeira retrospectiva póstuma, que partindo da iniciativa do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, teve a coorganização da Fundação de Serralves - MACS. O apoio desta proposta, dentro Fundação, foi seguido naturalmente pelo Serviço de Artes Performativas.

Manoel de Oliveira Grande Plano - Toda a obra, define, como se tomará consciência em outras atividades ao longo do programa do SAP, o relacionamento e a parceria que a área de programação do Museu procura estabelecer com outras entidades.

O relacionamento institucional promulgado dá ênfase à dinâmica da programação, permitindo que a retrospectiva circule por vários pontos (espaços) da cidade, de uma cidade tão íntima ao próprio cineasta. Dos teatros municipais, Rivoli e Campo Alegre, até ao auditório de Serralves, passando ainda pelo espaço de intervenção cultural do Passos Manuel, a obra do cineasta Português, durante aproximadamente um mês, circulou pelas salas de espetáculo destes vários espaços da cidade do Porto, iniciando a 10 de novembro e terminando a 12 de dezembro.

¹⁸⁶ Cf. Preto, A. (2015) *Texto de introdução*. In Programa do ciclo *Manoel de Oliveira, Grande plano, Toda a obra*. 10 de Novembro - 12 de Dezembro 2015. Porto: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea. [p. 2].

A retrospectiva foi inaugurada no auditório de Serralves, com a mostra inicial de quatro curtas metragens do início do percurso desta figura maior do Cinema Nacional e Internacional. Foram assim projetadas, respetivamente: *Douro Faina Fluvial* (1931), *Hulha Branca* (1932), *Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938), *Famalicão* (1940). O vasto programa, sendo ele a obra completa, iniciado no auditório de Serralves, viria a terminar com a projeção de *O Gebo e a Sombra* (2012) na sala que recebe o nome do realizador, no Teatro Rivoli.

Serralves recebeu uma boa parte das sessões dedicadas a esta retrospectiva. Num total de oito sessões realizadas, passaram pela tela do auditório da fundação no total: Sete curtas metragens e dez longas. Iniciada, como já foi supra referida, com a inauguração do programa, viria a encerrar a sua passagem pela fundação, no dia 8 de dezembro com a mostra de três trabalhos recentes, com quase um século volvido de distanciamento com os primeiros respetivamente apresentados. Referimo-nos aos trabalhos; *Do visível ao Invisível* (2005), *O improvável não é impossível* (2006) e *Belle Toujours* (2006). Serralves abraçaria o projeto e a obra de Manoel de Oliveira apresentando ainda:

No dia 29 de novembro, *O Convento* (1995), *En une Poignée de Mains Amies* (1996), *Party* (1996) e a obra que preconiza o célebre relacionamento com o ator italiano, Marcello Mastroianni, *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). No dia 1 de dezembro, *Inquietude* (1998). O filme a *Palavra e Utopia* (2000) a 3 de dezembro e a 4 do mesmo mês, *Je Rentre à la Maison/Vou para Casa* (2001).

A 6 de dezembro, *O Princípio da Incerteza* (2005), *Um Filme Falado* (2003) e ainda *O Quinto império - Ontem como Hoje* (2004). Caminhando para a reta final, antes da última passagem da obra pelo auditório de Serralves, ainda foi projetado a 7 de dezembro o filme *Espelho Mágico* (2005).

A obra foi o mote para a homenagem ao cineasta. A obra que personifica a dimensão do próprio realizador, uma obra que o corporiza e que exatamente *nunca estará concluída*.

António Preto, coordenador editorial e consultor da programação da retrospectiva e um dos grandes estudiosos do percurso e do trabalho do realizador nacional, no texto introdutório do programa refere um dos grandes intuits pressupostos com toda esta grande homenagem:

*Definitivamente, uma obra - por mais monumental que ela seja, como é o caso - só sobreviverá à patrimonialização se se oferecer, sem reservas, à perplexidade, condição aura que nos interpele na sua inteligência e possa continuar a emocionar-nos.*¹⁸⁷

Fazendo da memória ativa uma memória atuante, como refere novamente António Preto - é um pressuposto que se cumpre nesta mostra.

¹⁸⁷ Cf. Preto, A. (2015) *Texto de introdução*. In Programa do ciclo Manoel de Oliveira, *Grande plano, Toda a obra*. 10 de Novembro - 12 de Dezembro 2015. Porto: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea. [p. 2].

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Enquanto estagiário, a colaboração concretizou-se na revisão dos textos de sala da primeira sessão, onde foram apresentadas as curtas: *Douro Faina Fluvial* (1931), *Hulha Branca* (1932), *Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938), *Famalicão* (1940). O trabalho desenvolvido pelo serviço em torno da retrospectiva foi sequencialmente acompanhado, percebendo o seu desenvolvimento e a sua realização. Tomando consciência da dinâmica que está inerente à programação do Serviço, enquanto este desenvolvia trabalho em torno da referente retrospectiva, outros projetos iam sendo desenvolvidos por diferentes membros.

1.3. Pintura Habitada de Joana Ascensão 14 de novembro 2015 | Cinema

O filme/documentário *Pintura Habitada*, da realizadora portuguesa, **Joana Ascensão**, foi apresentado integrando a programação da exposição presente no Museu: “*Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*”, da artista visual Helena Almeida.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para este projeto, foi desenvolvida uma investigação, organização e compilação prévia de dados biográficos sobre a realizadora e de informação e documentação acerca do filme.

A informação agrupada e organizada constituiu um dossier/documento de trabalho sobre este projeto para apoio e auxílio dos programadores, assim como para a posterior construção da respetiva Folha de Sala.

Neste projeto em particular, o apoio na Folha de Sala¹⁸⁸ passou pela colaboração na sua construção (ao nível dos conteúdos e do esboço gráfico) , iniciado no dia **5 de novembro** e terminado no dia **10 do mesmo mês**.

Organização de dados técnicos, sinopses, dados biográficos, textos complementares e ficha técnica, assim como definição de imagem de capa, organização do título, data, hora e local, tendo em consideração que a organização gráfica de toda a composição passaria ainda pela equipa de Design da Fundação, antes de chegar ao seu estado final.

A sessão foi apresentada pela própria realizadora, Joana Ascensão, tendo existido a oportunidade de se contactar com a mesma, debatendo alguns pontos críticos em torno do respetivo projeto.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Pintura Habitada*, Joana Ascensão [p. 2], p. 75.

¹⁸⁹ O Filme *Pintura Habitada* em torno da obra e da metodologia de trabalho da artista visual Helena Almeida, da realizadora Joana Ascensão é aprofundado e desenvolvido no **Capítulo I** do presente relatório.

1.4. Colour Sound Frames 20, 21 e 22 de novembro 2015 | Música/Cinema

Colour Sound Frames consistiu um programa dedicado ao cruzamento entre o cinema e a música experimental.

Durante os três dias do evento, foram apresentados **oito projetos**, envolvendo no total **doze artistas**, num diálogo entre a música e a imagem ou como é referido no texto introdutório do programa, dedicado ao *cruzamentos entre cinema e música experimentais*.¹⁹⁰

O programa *Colour Sound Frames*, reforçando o relacionamento das propostas apresentadas em contexto com a programação do Museu, surge coincidido temporalmente com a consagração que Serralves dedica a Harry Smith, *outro dos nomes mais importantes neste campo da criação artística*.¹⁹¹

A apresentação deste programa vinca uma das áreas pelas quais a programação do SAP se caracteriza. Referindo-se propriamente ao cinema e à música experimentais e ao diálogo estabelecido entre eles, vincando a importância que experiências como estas têm para a cultura contemporânea.¹⁹²

De *caracter eminentemente exploratório e experimental*¹⁹³, neste relacionamento direto entre o campo da imagem e o campo sonoro, as propostas do programa *Colour Sound Frames* foram apresentadas com momentos de intervenção direta/ao vivo (*live act*).

Programa do *Colour Sound Frames*

O programa incidiu sobretudo na apresentação de propostas internacionais, destacando-se a única presença nacional com o artista visual, Pedro Maia, que colaborou com a dupla sueca *SHXCXCHCXSH*.

- No primeiro dia foram apresentados dois projetos. A programação foi iniciada com a apresentação do trabalho a solo, *Colour Projections*, do artista britânico, Theo Burt. Nesta relação entre o som e a imagem, entre o cinema e a música experimental, o artista britânico relaciona um conjunto de formas geométricas que ganham movimento, em sintonia com o som que também produz.
- Seguindo-se, e encerrando o primeiro dia, a dupla sueca produtora de música electrónica acompanhou a sua produção musical com o trabalho visual do artista português, Pedro Maia, que com reminiscências de filmagens passadas, sobrepostas muitas das vezes umas nas outras, entraram em diálogo com a composição sonora.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha do Programa: *Color Sound Frames* [p. 2], p. 79.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 27. p. 20.

- No segundo dia, o programa apresentou três projetos. Primeiro, o trabalho *Cipher Screen*, do britânico Greg Pope, *nome incontornável do cinema experimental*¹⁹⁵, onde encerra a parceria com o músico sueco, Joachim Nordwall. Neste trabalho, a imagem corporiza o som e o som é o corpo da própria imagem. Usando dois projetores de 16mm, Greg Pope vai intervindo diretamente numa fita filmica negra que sequencialmente, em *loop*, vai projetando as marcas dessa intervenção. O som da intervenção, assim como dos próprios projetores em movimento, é processado pelo músico sueco.
- À apresentação do trabalho, *Cipher Screen*, seguiu-se a apresentação da dupla, Guillaume Cailleau & Werner Dafeldecker, com o projeto *Resonator I*. Ao contrário do resto das apresentações do programa *Colour Sound Frames* apresentadas no Auditório da Fundação, este trabalho foi apresentado no espaço da Biblioteca. A procura de outros espaços no corpo do Museu, para a apresentação dos projetos performativos, como se pode perceber ao longo das várias apresentações dentro de toda a programação, vinca um dos princípios pelos quais, a programação do SAP se tem debruçado, na procura de outros lugares de apresentação para lá do espaço do auditório. Um princípio que é impulsionado pelas próprias práticas artísticas que se vão desvinculando dessa ideia e reforçando a multidisciplinariedade em que se geram, procurando novos e diferentes espaços de apresentação.
- O segundo dia viria a encerrar voltando novamente ao auditório, para a apresentação do projeto *Révélateur*, que resulta do diálogo/relacionamento entre a artista vídeo, Sabrina Ratté, e o compositor, Roger Tellier-Craig.
- O terceiro e último dia do programa iniciou com a projeção do Filme de Paul Sharits que dá título ao programa em questão, *Colour Sound Frames (1974)*, o filme em 16mm, com cerca de vinte e seis minutos, onde frames a cor e o som da sequência das passagens de *frames* de cor, absorvem toda a composição.¹⁹⁶
- A dupla, Guillaume Cailleau & Werner Dafeldecker, apresentou um novo projeto, *Resonator II*, apropriando-se neste caso do contexto do auditório da Fundação.
- O programa acabaria por encerrar com a presença de uma *das mais conceituadas figuras da cena artística experimental europeia*¹⁹⁷, Billy Roisz. Recebendo e manipulando um sinal (visual e sonoro) vindo de um televisor, Roisz constrói uma densa atmosfera sonora em relação direta com uma composição visual – também fruto dessa manipulação – que se constitui pela projeção de um

¹⁹⁵ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha do Programa: *Color Sound Frames* [p. 4], p. 79.

¹⁹⁶ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 26. p. 20.

¹⁹⁷ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha do Programa: *Color Sound Frames* [p. 6], p. 79.

corpo de imagens sobre um fundo irregular (pano de cena – ondulante), expandindo e corporizando essa mesma projeção de imagem.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Foi iniciada uma investigação a partir do dia **11 de novembro**, com vista à recolha de informações sobre os projetos e respetivos intervenientes, criando *dossiers de trabalho* das várias propostas inseridas no programa, para auxílio do programador do projeto, Pedro Rocha (responsável pela programação de Música do SAP, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves).

Prosseguiu-se a tradução (Inglês - Português) de textos, entre os quais alguns já recolhidos anteriormente das respetivas ações do programa.

Culminando com a organização e revisão dos textos, que foram inseridos na respetiva Folha de Sala, tendo esta sido sujeita à sua devida revisão.

Foi ainda acompanhada uma reunião entre os programadores e os técnicos de som, luz e vídeo, onde foram debatidas as várias propostas, especificidades de produção para cada projeto, distribuição dos projetos por espaços, constituindo desta forma um ponto de situação final.

1.5. *I Was Here*, João Fiadeiro 28 de novembro de 2015 | Conferência - Performance

A conferencia-performance, *I Was Here*, ação que se constitui num *lugar híbrido*¹⁹⁸ de apresentação, do coreógrafo e bailarino, João Fiadeiro, foi apresentada integrando a programação da exposição presente no Museu: “***Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra***”, da artista visual Helena Almeida.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para esta proposta foi criado um *dossier de trabalho*, iniciado no dia 23 de novembro, que reunia informações sobre o trabalho e vida do autor, assim como matéria sobre o respetivo projeto *I Was Here* (Textos introdutórios, notas de imprensa, registo de apresentações e recolha de vídeos da ação). O dossier tinha em vista auxiliar a programação para a organização da informação em torno do projeto. Procedeu-se também à revisão e correção da respetiva Folha de Sala.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *I Was Here*, João Fiadeiro, p. 91.

¹⁹⁹ O projeto da Conferência-Performance *I Was Here* e o seu relacionamento com a obra da artista visual Helena Almeida assim como a obra do coreógrafo João Fiadeiro são aprofundados e desenvolvidos no **Capítulo I** do presente relatório.

1.6. Laboratório *Memória, Arquivo e Corpo na Dança Contemporânea* 12 e 13 de dezembro 2015, Direção e orientação: Professor Gerald Siegmund | Workshop

Programação inserida no Ciclo Arquivar a Dança

O Workshop, ou laboratório como é descrito na atividade, decorreu nos dois dias referidos, num dos compartimentos da Casa de Serralves (*Sala de Bilhar*). Foi orientado pelo Professor Gerald Siegmund e contou com a presença de dezoito participantes, tendo assim a lotação esgotada.

Nas duas respetivas sessões do Laboratório foi criado um constante debate entre o Orientador e o público presente, em torno da problemática da relação do Arquivo com as práticas artísticas performativas no geral, com um direcionamento mais específico para Dança.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para este programa foi realizada uma tabela (documento *excel*) a partir do dia **2 de dezembro**, com uma listagem dos respetivos participantes, acompanhada por informação relativa aos mesmos (Formação, área de interesse, motivações). Documento construído para apoiar o orientador, dando conhecimento do público presente.

Ainda nesta atividade, foi acompanhada e apoiada a organização do espaço para receber o Laboratório (Montagem da sala, disposição do espaço - cadeiras e projeção)

1. 7. (UNTITLED) (2000) de Tino Sehgal 13 de dezembro de 2015 | Dança Contemporânea

Um solo, três variações - Interpretação: com Andrew Hardwidge, Frank Willens e Boris Charmatz

Programação inserida no Ciclo Arquivar a Dança

Tendo em consideração a particularidade desta apresentação, tratando-se de uma variação de uma peça do artista Tino Sehgal, reconhecendo a sua postura e metodologia de trabalho, a nível programático denota-se como um caso excepcional entre os outros casos aqui referidos.

Assim sendo, para esta proposta não foi desenvolvida Folha de Sala e a divulgação consistiu apenas num *lettering* informativo com o título da peça, intérpretes, local e data/hora.²⁰⁰

No auditório de Serralves, três bailarinos, Andrew Hardwidge, Frank Willens e Boris Charmatz dispuseram-se a revisitar, em três variações, a última peça para palco do artista germano-britânico, Tino Sehgal, o solo (*Untitled*) (2000).

²⁰⁰ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Flyer informativo do programa: (*Untitled*) (2000), Tino Sehgal, p. 95.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

No apoio a este programa foi desenvolvida uma pesquisa, iniciada a partir do dia **29 de novembro**, relativamente às várias apresentações da peça *(Untitled) (2000)*, bem como à volta de cada um dos intérpretes que darão corpo à obra de Sehgal. A recolha/investigação, tendo sempre em vista a integração no projeto, foi constituída para apoio da programação. Na sequência da investigação realizada e da visualização do trabalho, resultaram algumas reflexões pessoais.

Antes de iniciar qualquer reflexão a partir de uma obra de Tino Sehgal, tornar-se-á necessário ter em consideração a postura que o artista adota na sua forma de estar e criar, diante da grande problemática em torno da criação performativa, perante a apresentação na sua relação com as formas de exposição, divulgação e arquivo.

Partindo deste trabalho, não existe nenhuma imagem aparente que permita idealizar ou esboçar um campo de possibilidades do que afinal esta peça se dispõe a apresentar. O fundo negro do flyer e o título, subjugados ao pequeno texto de introdução que se encontra nas costas desse mesmo flyer, apenas incitam a algo, do qual, sem imagem, o público pouco pode prever.

Pesquisar sobre a obra de Tino Sehgal é entrar nesse campo de eterna potencialidade, onde a ausência de imagens, registos, documentação e informação, atiram a sua obra para o momento exato do acontecimento em concreto. E, por consequência, a informação ou a imagem, apenas se tornam possíveis no lugar da presença em si.

(Untitled) (2000), propõe apresentar *uma história subjectiva da dança do século XX*.²⁰¹ Em cerca de cinquenta minutos para cada solo, os três bailarinos recuperam de forma particular e peculiar, diante de uma coreografia estabelecida, *algumas das coreografias mais icónicas da dança*, e *vêm confirmar o valor histórico e simbólico de um trabalho que transporta a prática coreográfica para uma ordem estética próxima de uma exposição num Museu*.²⁰²

Pensar numa história, mesmo que subjectiva, para a dança do século XX, resumida a uma única ação, a um único solo, a um tempo (cinquenta minutos), a uma figura e a uma cota parte de algumas das coreografias mais emblemáticas do período, leva presunçosamente, antes de prosseguir, a recordar o texto (ou parte dele) do filósofo francês, Michel Foucault, *De Outros Espaços*, resultado da conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, a 14 de Março de 1967, em que ao longo da reflexão que elabora em redor do modelo a que classifica por Heterotopias, o autor refere:

Em primeiro lugar, surgem as heterotopias acumulativas do tempo, como os museus e as bibliotecas. Estes tornaram-se heterotopias em que o tempo não pára de se acumular e empilhar-se sobre si

²⁰¹ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Flyer informativo do programa: *(Untitled) (2000)* de Tino Sehgal, p. 95.

²⁰² *Ibidem*.

*próprio. (...) a ideia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o de fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a ideia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta (...) enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade.*²⁰³

Não num lugar em concreto, mas próximo à *ideia de conseguir acumular tudo (...) de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo*, o solo, nas três variações, apresentado em Serralves, constitui-se intrinsecamente diante de uma impossibilidade não passível de se vir elaborar, num só ato, uma história profícua da dança do século XX.

A questão amplia-se quando se trata de apresentar uma história para uma prática performativa como é a dança, onde a prática na criação artística se encerra diante da ação inerente a um corpo, num espaço e num tempo, e como tal, a ausência de forma, de matéria e de objetos só aumenta a dificuldade em se apresentar uma estrutura histórica.

Tal como Miguel Leal refere no artigo, *A verdade da mentira, O Museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers*, a propósito do “dispositivo ficcional”, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* que Marcel Broodthaers cria na sua casa-atelier em 1968:

*Durante exactamente um ano essa casa vai tornar-se o cenário e o corpo de uma narrativa de carácter ficcional em que um certo efeito de sucção permitiu suspender temporariamente o real iluminando a verdade da mentira, como referia o próprio Broodthaers.*²⁰⁴

Suspendendo *temporariamente o real iluminando a verdade da mentira*, o solo recupera partes, fragmentos, não a história toda, porque ao certo não se sabe como se poderá recuperar a história por completo, em estado absoluto, por isso, nos cinquenta minutos do solo, o bailarino, tal como o próprio público, parecem ser conscientes de que não se vai recuperar a história completa da dança do século XX, nem que tão pouco, aquelas parcelas se tornam representativas de um todo. De forma ficcional, (*Untitled*) (2000), torna-se num lugar (entre a ironia, a impossibilidade e a subjectividade) de um pleno estado de potência, para uma história ou até mesmo um Museu da dança do século XX, resumidos nas potências da ação de um corpo coreografado sobre um espaço.

Como escreveu Miguel Leal, no final do referente artigo, e encontrando reminiscências para com a proposta em causa: *A escolha de um grupo de verbos como inscrição derradeira do seu Musée é significativa de uma vontade de esconjurar o fim, em particular o último — Pouvoir —, que parece garantir um permanente estado de potência para a arte.*²⁰⁵

²⁰³ Foucault, M. (1967). *De Outros Espaços*, p. 5. Disponível em: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html [acedido no dia 29 de Agosto de 2016].

²⁰⁴ Leal, M. (2003) *A verdade da mentira, O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers*. In Revista de Comunicação e Linguagens, Nº 32. Lisboa: Relógio de Água, p. 3. Disponível em: http://ml.virose.pt/textos/v_m_completo.html [acedido no dia 22 de Agosto de 2016].

²⁰⁵ *Idem*, p. 6.

1.8. KINO - Mostra de Cinema de Expressão Alemã 30 e 31 de janeiro de 2016 | Cinema

O festival de cinema, *KINO*, que no passado ano de 2015 realizou a sua 13ª edição, é um programa dirigido pelo *Goethe Institut*, em colaboração com vários parceiros entre Lisboa, Coimbra e Porto onde encontra como parceiro a Fundação de Serralves.

KINO é dedicado à apresentação das *mais recentes tendências do filme de ficção alemão*, apresentando também um programa de Curtas metragens e Documentários.

Numa extensão do programa apresentado em Lisboa, foram apresentados no auditório da FS, no último fim-de-semana do mês de janeiro, os filmes: “*As Mentiras dos Vencedores*”, com direção de Christoph Hochhausler, “*Ida sem Volta*”, com direção de Christian Zubert, “*Somos Jovens, Somos Fortes*”, com direção de Buchan Qurbani e “*Quando sonhávamos*”, dirigido por Andreas Dressen.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para esta programação em particular, tratando-se de uma parceria em que o SAP acolheu um programa definido no Festival, foi desenvolvida uma investigação acerca dos filmes e seus respetivos diretores, iniciada a **15 de dezembro de 2015**.

O processo de trabalho seria retomado no início do ano, a **4 de janeiro de 2016**, organizando os filmes num documento, acompanhados pelas respetivas sinopses e dados técnicos. Estes documentos de trabalho foram utilizados para apoio da programação do Serviço.

1.9. Sound on Camera. Trabalhos em vídeo de 1987 a 2015 de Wolfgang Tillmans 14 de fevereiro e 17 de abril de 2016 | Cinema

Sound on Camera, teve a sua estreia em setembro de 2015 no *The Kitchen*, Nova Iorque. Em Serralves, teve o seu momento de apresentação em paralelo com a exposição presente no Museu em torno da obra do fotógrafo britânico, *Wolfgang Tillmans: No Limiar da Visibilidade*.

O programa define-se pela apresentação em retrospectiva de trabalhos em vídeo, desde 1987 até 2015, do fotógrafo britânico, Wolfgang Tillmans. Foi apresentado em duas sessões, no dia 14 de Fevereiro, pela programadora Paula Fernandes (MACS-SAP) e no dia 17 de Abril, pelo artista convidado, Pedro Tudela.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para este projeto foi realizado um documento que reunia informação sobre o projeto e sua respetiva apresentação na galeria nova iorquina, assim como uma compilação de notas de imprensa em torno do mesmo. Este documento viria a auxiliar o Serviço na apresentação do programa.

Transportados para o ambiente de uma grande metrópole europeia ou americana, lentamente, a imagem captada por uma câmara, quase sempre no mesmo plano, sobe um enorme edifício. Nessa subida infundável, o registo é acompanhado por um som do qual não sabemos ao certo a sua origem. Insurgido de uma aparente “orquestra urbana”, a imagem da subida é acompanhada pelo som de *Wind of Change*, dos Scorpions, um registo sonoro que, encarado como um *hit*, permanece presente no corpo imagético da grande maioria dos presentes. Enquanto somos encaminhados sobre o reconhecimento deste som, a imagem termina a subida. No topo do edifício, enquanto o som permanece, a imagem encontra o símbolo da Mercedes Benz, iluminado e em circulação constante sobre o mesmo eixo, parecendo ser embalado pela música. Entre o jogo de possíveis metáforas, críticas e associações infundáveis à imagem do símbolo da empresa de automóveis multi-nacional, poderia ecoar a letra de uma das músicas de Janis Joplin: *My friends all drive Porsches, I must make amends, Worked hard all my life time, no help from my friends, so lord, won't you buy me a Mercedes Benz?*²⁰⁶, perpetuando o desejo, talvez não de um *Mercedes Benz*, mas audaciosos sobre um *vento de mudança*, por uma outra realidade.

Nos dezoito vídeos projetados em sequência, Tillmans apresenta, agora através da imagem em movimento, temas recorrentes e pelos quais se tem caracterizado a sua obra.

Num conjunto de filmagens aparentemente casuais, o artista britânico capta e apresenta, através de um jogo de perspectivas metafóricas, retratos fulgurantes de fragmentos da realidade urbana, da contemporaneidade e da sociedade que sobre ela se define. Recupera momentos noturnos, bares, ambientes de aparentes discotecas, onde, entre a massa de som e um corpo de imagens difusas com reminiscências de luzes e fumo, o espectador parece estar diante de uma realidade animada do registo fotográfico da obra do fotógrafo britânico. Ambientes urbanos, numa captação crua do meio, registos aproximados de situações correntes do dia-a-dia, o processo de trabalho, o tempo, a passagem do tempo, é sobre esta constante sequência que o espectador é encaminhado.

Com este corpo de filmagens, *Sound on Camera*, torna-se numa forma de *re-olhar* e de mais uma vez, *re-visitar* a obra de Wolfgang Tillmans, tanto quanto, como por consequência, se torna numa forma de refletir, por aparentes razões, sobre o curso da sociedade contemporânea à qual pertencemos.

²⁰⁶ *Mercedes Benz* é umas das músicas presentes no álbum “*Pearl*”, 1971, de Janis Joplin (1943-1970), lançado já após a sua morte. Letra completa da música disponível em: http://www.janisjoplin.com/lyrics/mercedes_benz/ (consultado no dia 30 de Abril de 2016)

1.10. *Counting* de Jem Cohen 21 de fevereiro de 2016 | Cinema

Jem Cohen esteve presente na cidade do Porto em 2014, apresentando “*Gravity Hill: Sound + Image*”, proposta inserida no programa da 11ª edição do Serralves em Festa.²⁰⁷

O retorno dos artistas, ou tão somente dos seus trabalhos, ao Museu é um dos parâmetros pelos quais a programação do Serviço de Artes Performativas pretende manter, de forma a acompanhar o processo de trabalho dos vários artistas e estabelecendo Serralves como um dos espaços de apresentação desses mesmos trabalhos. A ideia de revisitar o trabalho de artistas que já estiveram presentes no Museu define uma postura de programação que tende a acompanhar o processo de trabalho dos artistas, a fim de manter um relacionamento e um apoio direto, vincando a importância deles para Museu tanto como no seu reverso. Neste caso em particular, Jem Cohen não voltou fisicamente à cidade, o regresso da presença do artista americano ao Museu, aconteceu com a apresentação do seu mais recente projeto cinematográfico, *Counting*.

O retorno do trabalho dos artistas ao Museu torna-se ainda mais necessário quando o regresso tem no seu vínculo, as marcas da sua presença anterior. É o preciso caso de *Counting*, onde numa organização de 15 capítulos, entre gravações de várias cidades de todo o mundo, a cidade Porto também é incluída. As gravações que Cohen apresenta da cidade no seu novo filme foram precisamente registadas aquando da sua presença no SEF 2014.

Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para este projeto em particular não foram desenvolvidas tarefas específicas. Contudo, tal como é referido na introdução deste ponto, todos os projetos são acompanhados ao longo do tempo e para além de suscitarem reflexões, que se denotam circunstancialmente importantes, permitem ao mesmo tempo referir objetivos e princípios inerentes ao dinamismo da Programação acompanhada ao longo do estágio.

A apresentação da mais recente obra cinematográfica de Jem Cohen não se define particularmente pela mostra de trabalhos recentes, porém, os temas que *Counting* aborda permitem constituir uma reflexão sobre a cultura e a sociedade contemporânea, esse é um dos princípios pelos quais a programação do SAP se pretende definir.

A projeção de *Counting* torna-se, por isso também, um caso preciso de uma obra que se percute no cerne da sociedade dos nossos dias, torna-se num ensaio reflexivo e político em torno de algumas das principais questões e problemáticas da sociedade, através de um tratamento aparentemente tão simples da captação do cosmopolitismo urbano.

²⁰⁷ Ver programa completo da 11ª edição do Serralves em Festa, 2014 em:
http://www.serralves.pt/documentos/SEF2014/SERRALVESemFESTA_programa2014.pdf [acedido no dia 13 de Março de 2016].

*It's about riding subways, planes, and trains; it is in fact affected by jet lag. It's about the afternoon light on a visitor's face. (Does it matter that this very light from my own backyard will soon be blocked by a luxury condo tower, one of thousands now obliterating countless neighborhoods across the globe...?)*²⁰⁸

No texto de apresentação do projeto descreve-se que *“"Counting" mistura a sinfonia da cidade como registos diarísticos e ensaios pessoais e políticos para criar um retrato fulgurante da vida contemporânea.*”²⁰⁹

O último projeto de Cohen não desvanece a identidade pela qual se identifica, o registo muito particular de retratos urbanos, de registos de cidades, dos seus fluxos e do seu estado atual.

Como o próprio realizador define, na declaração que prescreve em relação a *Counting*;

*Most of all then, the project embodies an insistence which many filmmakers have shared but which Marker exemplified that the most interesting terrain is the grey area between recognized categories and genres, the no-man's land where we actually live.*²¹⁰

Em *Counting*, o trabalho do realizador continua a dialogar entre a narrativa e o documentário, numa *área cinzenta entre categorias e géneros*, como diz o próprio realizador, tendo a cidade e a sua sociedade, como seu pano de fundo e as suas problemáticas, como metáforas interpretativas.

A cidade não veste outro véu que não o seu, os atores não são mais que as próprias pessoas, a banda sonora é principalmente o som da própria cidade e a imagem e a cor são protagonizadas pelas tonalidades do corpo urbano. A forma intuitiva de registo tanto ausenta como define a presença comedida do realizador, que sem nunca tentar adulterar a pureza da realidade circunstancial do espaço e do seu tempo, encontra metáforas nas mais variadas coisas. É esse *retrato fulgurante da cidade contemporânea*, que talvez melhor defina *Counting*. A sua apresentação em Serralves deve-se tanto ao *re-visitamento* do trabalho de Cohen como à apresentação de uma proposta de trabalho com mote na ampliação do campo de discussão da sociedade dos nossos dias.

²⁰⁸ Cohen, J. (2015) Declaração do Diretor – *Counting*. Disponível em: <http://jemcohenfilms.com/counting/> [acedido no dia 20 de Março de 2016].

²⁰⁹ Cf. Texto de introdução do programa *Counting*, *Jem Cohen*. Disponível em: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/counting-2015-de-jem-cohen/> [acedido no dia 12 de Agosto de 2016].

²¹⁰ Cohen, J. (2015) Declaração do Diretor – *Counting*. Disponível em: <http://jemcohenfilms.com/counting/> [acedido no dia 20 de Março de 2016].

1.11. *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M)* Trajal Harrel 27 de fevereiro de 2016 | Dança Contemporânea

Fazendo jus à postura de acompanhamento de artistas que tenham anteriormente passado pela programação de Serralves, tal como observamos com a apresentação de *Counting*, de Jem Cohen, o projeto *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M)*, marca o regresso do coreógrafo e performer norte americano, Trajal Harrel, à cidade do Porto.

Refere-se o seu regresso à cidade porque, a par da apresentação do seu projeto no dia 27 de fevereiro em Serralves, Trajal Harrel iria ainda proferir uma conversa intitulada "*Maybe to Spectacle*", na FBAUP, moderada por Rita Castro Neves, no dia 26 de fevereiro, assim como nos dias 25 e 26 do mesmo mês, iria orientar uma *Masterclass* no espaço da Mala Voadora, onde o coreógrafo se debruçou sobre *a relação estética entre a tradição da dança Voguing e a herança dos primórdios da dança pós-moderna americana*.²¹¹ Ações como estas, que se sucedem em paralelo à apresentação da peça que implicou a vinda do artista à cidade, reforçam a posição do Museu dentro de uma postura pedagógica e reflexiva, relacionando-se e estabelecendo parcerias sempre que possível com instituições, com Escolas e Universidades.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para este projeto em concreto, procedeu-se à tradução de textos dos bailarinos, Thibault Lac e Ondrej Vidlar, assim como à criação de uma tabela onde foram organizados os nomes e respetivas referências (dados biográficos, área de interesse, motivações) dos participantes na *Masterclass* orientada por Trajal Harrel, na Mala Voadora.

O processo de trabalho para esta proposta iniciou-se a **25 de janeiro de 2016** e os documentos de trabalho desenvolvidos tiveram em vista o apoio do Serviço para apresentação da ação.

Acompanhado por dois bailarinos, Thibault Lac e Ondrej Vidlar, o projeto apresentado por Trajal revisita pontos que têm acompanhado o processo criativo e investigativo do coreógrafo.²¹²

Uma das linhas motrizes da programação do Museu passa pelo relacionamento entre o contexto que abrange as exposições e as obras performativas apresentadas, ampliando o diálogo e reflexão em torno das práticas e da própria sociedade contemporânea.

²¹¹ Cf. Texto de introdução do programa: *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M)*. Disponível em: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/judson-church-is-ringing-in-harlem-made-to-measure-twenty-looks-or-paris-is-burning-at-the-judson-church-m2m/?menu=252> (acedido no dia 22 de Julho de 2016).

²¹² Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 28. p. 21.

Embora existam projetos que encontram o seu lugar de apresentação mais isolado à imagem do contexto presente no panorama expositivo do museu, para lá da programação diretamente paralela entre as Exposições e o programa deferido pelo SAP, o programa deste mesmo serviço pretende sempre definir e manter um fio condutor que acompanhe e se relacione com o programa expositivo presente no Museu.

Este trabalho apresentado em estreia nacional, debruçando-se sobre questões e reflexões inerentes à geração do Judson Theater, e o diálogo contemporâneo que estabelece com o movimento *voguing* e tudo o que circunda o mesmo, encontra um cruzamento geracional com artistas representados na *Colecção Sonnabend*. Colecção esta que centralizaria uma das grandes mostras a ser apresentada no Museu de Serralves no ano de 2016²¹³.

A escolha da apresentação da obra de Trajal Harrel, como de outros artistas presentes no programa 2016 do SAP, teve em consideração a presença da referente exposição no Museu.

1.12. Michael Clark Company de 29 de fevereiro a 20 de março de 2016 | Dança Contemporânea

A apresentação pública, a **19 e 20 de março de 2016**, do trabalho da companhia *Michael Clark Company*, apresentado em Serralves é fruto da síntese/simbiose da residência artística desenvolvida ao longo de três semanas.

Considerado um bailarino invulgar na Royal Ballet School de Londres, Michael Clark viria a fundar a sua companhia em 1984. Tendo atualmente o seu espaço sediado no palco do Barbican, em Londres. A companhia britânica tem feito digressões pelas principais salas de todo o mundo, tendo também levado a Dança a diversos espaços dedicados à apresentação de artes visuais, vincando a abertura transdisciplinar e conceptual que os espaços dedicados à apresentação das práticas artísticas se têm posicionado, como é o caso sintomático de Serralves.

Em Serralves, Michael Clark esteve presente com dois bailarinos da companhia Harry Alexander e Melissa Hetherington. A residência artística desenrolou-se no espaço da Casa de Serralves. Este facto é relevante no que diz respeito à experiência de uma residência num espaço habitacional como era o da Casa de Serralves. Primeiro, por se tratar do espaço de uma casa e segundo por se tratar em particular, da Casa de Serralves, tendo para isso em consideração toda a realidade histórica e artística que permeia a referente moradia. Durante o período da residência artística, a companhia tornar-se-ia na nova inquilina do espaço. Os bailarinos, Harry e Melissa, desenvolveram ao longo do tempo, uma prática coreográfica diária em torno da simbiótica relação que constantemente se ia estabelecendo com o espaço da Casa. Ainda no seguimento da presença da companhia na cidade do Porto, foram

²¹³ Ver Apêndice Documental – Volume II. *Programa de exposições durante o tempo de estágio (Documento)* o. p. 147.

programadas masterclass com escolas do ensino artístico da Cidade, proporcionando o contacto do ensino, com práticas artísticas diversas e de exceção.²¹⁴

Iniciativas como estas concretizam um dos objetivos da programação do Museu que, em diálogo com o ensino artístico da cidade, pretende ampliar o conhecimento, a prática e o estudo para lá dos conceitos desenvolvidos em programa curricular.

Fruto desta presença, deste relacionamento, de toda esta realidade que circunda o conceito de residência, resultou uma apresentação de cerca de quinze minutos, interpretada pelos dois bailarinos da Companhia. Uma apresentação que não sintetiza, mas que se torna representativa de um trabalho em processo e em contínuo estado de desenvolvimento.²¹⁵

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para esta atividade foi iniciada a construção de um documento de trabalho, que compilava informações sobre o conjunto de Filmes em que o Coreógrafo Michael Clark tinha participado ou em alguma circunstância esteve relacionado.

Este documento foi iniciado na **última semana de janeiro de 2016** (De 25 a 29), foi criado para apoio do serviço nesta proposta.

Nesta atividade em particular, tratando-se de uma residência artística, durante vários momentos foram desenvolvidas tarefas de apoio no espaço, aos bailarinos, durante todo período da residência, auxiliando no decorrer da estadia para progressão do projeto em desenvolvimento.

1.13. Arnold Dreyblatt & Guests 13 de março de 2016 | Música

Tal como foi referido a propósito da apresentação da obra do coreógrafo Trajal Harrel, também o programa de Música definido para o primeiro trimestre de 2016 se inspirou partindo da exposição dedicada à *Coleção Sonnabend*. (...) *o foco voltado para um par de compositores que representam uma geração das vanguardas norte-americanas que tem sido negligenciada pela história e pelo conhecimento público.*²¹⁶ Entre artistas desta geração *negligenciada*, encontra-se a figura de Arnold Dreyblatt (Nova Iorque, 1953), que permanecendo à margem do conhecimento público, encontra atualmente uma fase singular de redescoberta do seu percurso e obra.

O compositor norte-americano ficou reconhecido pela singularidade do seu percurso, tanto na composição como na atitude performativa definida. Uma das características preponderantes da obra

²¹⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 29. p. 22.

²¹⁵ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 30. p. 22.

²¹⁶ Cf. Texto de introdução da apresentação do programa do Serviço de Artes Performativas para 2016: Secção do programa de Música 2016.

de Dreyblatt fica marcada pelo conjunto de instrumentos originais que o artista recriava, assim como a técnica e sistema de afinação que desenvolvia *à posteriori*.²¹⁷

Em Serralves, Arnold Dreyblatt desenvolveu uma parceria com um conjunto de artistas convidados do panorama musical nacional, Gonçalo Almeida, no contrabaixo, Jorge Queijo, na Bateria, José Valente, na Viola de Arco e Sérgio Carolino, na Tuba.²¹⁸

O espetáculo apresentado no Auditório do Museu, teve assim dois momentos em concreto. Um primeiro momento a solo, onde o compositor americano, juntamente com o seu *contrabaixo modificado*, explorou vias de composição em relação com a composição eletrónica, diante da postura que o tem caracterizado atualmente, e um segundo momento, onde foi apresentada a síntese do trabalho desenvolvido em relação com os músicos convidados.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para este projeto, iniciou-se a **8 de janeiro** a realização de um documento de trabalho que reunia uma súmula de informação sobre o compositor e respetiva obra. A informação recolhida e organizada foi resultado de uma pesquisa online em torno de apresentações dos referentes trabalhos do autor, assim como uma síntese de comentários críticos de imprensa em torno do mesmo.

A informação compilada, cria aquilo que se pode definir por um documento de trabalho, que tem em vista o apoio do serviço para apresentação da ação. Ainda para este projeto foi revista e corrigida a respetiva Folha de Sala.

1.14. Catherine Christer Hennix de 1 a 3 de abril de 2016 | Música/Instalação

Catherine Christer Hennix e Arnold Dreyblatt enquadram-se plenamente nas linhas orientadoras da programação de Música pretendida para o início de 2016. A relação com o programa de exposições e a apresentação de uma variedade de formatos em relação com diferentes espaços do Museu, mais uma vez destituindo a exclusividade de apresentação das ditas artes performativas ao espaço do auditório.

Tal como Dreyblatt, também C.C. Hennix, forma como a qual também se apresenta, compositora, filósofa, cientista, matemática artista visual sueco-americana, enquadra-se na geração de compositores vanguardistas norte-americanos que têm ficado à margem da História e do conhecimento público, apesar do reconhecimento do seu percurso singular.

Como foi referido, um dos eixos no qual o programa se organizou, passou pela exploração da apresentação de várias propostas em diferentes espaços do Museu, procurando a potencialidade desta

²¹⁷ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Arnold Dreyblatt & Guests* [p. 4], p. 96.

²¹⁸ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 31. p. 23.

relação e dando mais uma vez ênfase a uma das posturas que a programação do SAP pretende vincar quando se refere *que a programação deste serviço não se confina à “caixa negra” do Auditório. Pelo contrário, todos os espaços de Serralves (...) são desafios para uma utilização performativa.*²¹⁹ C.C.

Hennix viria a apresentar a sua proposta numa das galerias do Museu, na sala nº14 ou mais concretamente na *Sala de Madeira*. O espaço da galeria, maioritariamente utilizado para o corpo de exposições do Museu, seria agora transformado num espaço para receber uma ação performativa.

A sala cúbica de paredes brancas e chão de madeira via-se agora transformada numa instalação sonora duracional, onde um ambiente de som e luz modificavam o espaço, ampliando a sua capacidade de mutação. O chão de madeira ficaria ainda coberto por tapetes persas e almofadas, que proporcionavam ao observador, experienciar todo o ambiente construído.²²⁰

A par da instalação, C.C. Hennix apresentaria ainda uma *live performance* no mesmo espaço, em parceria com o Imã, Ahmet Mohsin Tuzer e o compositor, Stefan Tiedje.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Para esta proposta, iniciou-se um processo de investigação em simultâneo ao projeto de Arnold Dreyblatt a **8 de janeiro de 2016**.

Passou-se à elaboração de um documento de trabalho fruto de um processo investigação, onde foram recolhidas informações sobre a vida e obra da compositora C.C. Hennix, assim como uma seleção de críticas de imprensa em torno de diferentes projetos de trabalho e apresentações da autora, constituindo, desta forma, o referente documento de trabalho para apoio da programação.

A revisão e apoio final na elaboração da referente Folha de Sala²²¹ foi também desenvolvida para esta atividade.

1.15. *Auto Ficto Reflexo* de Adam Linder 9 e 10 de abril de 2016 | Dança Contemporânea

Em duas apresentações no Auditório de Serralves, Adam Linder em colaboração com o coreógrafo Justin F. Kennedy, com quem interpreta a peça e com Adam Gunther, responsável pela parte de som, apresentou em estreia nacional a peça (proposta coreográfica) *Auto ficto reflexo* que se *situa entre o movimento, a linguagem e a instalação sonora.*²²²

²¹⁹ Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p.161.

²²⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 32. p. 23.

²²¹ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Catherine Christie Hennix*, p. 108.

²²² Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Adam Linder - Auto Ficto Reflexo*, p. 128.

Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

Apesar da peça ser apresentada no auditório da fundação, a sua apresentação reverte o contexto do auditório. Não só os intérpretes como também o público se colocam sobre o palco para lá do pano de cena, que encontrando-se fechado, deixa a plateia vazia e em silêncio.²²³

Ao contrário de um posicionamento frontal sobre a ação, o público é colocado em duas estruturas (bancadas) laterais, criando uma espécie de ringue de combate central, onde os intérpretes (Linder e Kennedy) desenrolam a ação, *num dueto que é encenado como se tratasse de um jogo que integra estilos de dança “de rua” incomuns como gliding, waving ou paddy-cake.*²²⁴

Com esta composição espacial premeditada, que também se constitui como parte integrante da peça, o contexto de apresentação em auditório é, como já foi referido, revertido, tornando-se com isto também ele, num espaço de mutação e transformação conceptual.

1.16. *Os Serrenhos do Caldeirão, Exercícios em Antropologia Ficcional* de Vera Mantero 1 de maio de 2016 | Dança Contemporânea **Peça inserida no Festival DDD - Dias da Dança**

A apresentação da peça *Os Serrenhos do Caldeirão, Exercícios em Antropologia Ficcional* da coreógrafa e bailarina portuguesa, Vera Mantero, no Auditório de Serralves no contexto do *Festival DDD - Dias da Dança*, vinca um dos eixos que a Fundação pretende manter, estabelecendo parcerias em colaboração na apresentação de programas, em coprodução com instituições congéneres da cidade e da região, ampliando a capacidade programática.

Como se define no próprio texto introdutório do catálogo do evento, o Festival DDD *parte da ideia da ligação que se pode construir entre as três cidades, propondo uma programação que promove a deambulação entre espaços de apresentação e espaço público (...).*²²⁵

O Festival associou-se assim aos municípios do Porto, Matosinhos e Gaia, com parcerias respetivamente entre o TMP - Rivoli e Campo Alegre, a FS, TNSJ, Coliseu do Porto, Mala Voadora, o Cine-Teatro Constantino Nery, Auditório Municipal de Gaia, Armazém 22 e o Balletteatro.

Relativamente ao programa que apresenta, entre propostas nacionais e internacionais, espectáculos, conferências e *masterclass's* em torno da Dança, uma das características da 1ª edição deste Festival define-se pela diversidade de gerações conseguida.

²²³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 33. p. 24.

²²⁴ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Adam Linder - Auto Ficto Reflexo*, p. 128.

²²⁵ Cf. Programa do Festival DDD - Dias da Dança 27 Abril -7 Maio, 2016. Vera Mantero, *Os Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em antropologia ficcional*. Edição da CMP, CMM, CMG, p. 25.

Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

A peça apresentada em Serralves nesse sentido, é da conceção e interpretação de um dos *faróis da dança contemporânea*²²⁶ em Portugal. Vera Mantero, uma referência do panorama artístico da Dança nacional, apresenta um trabalho realizado em 2012 onde, *debruça-se sobre a desertificação/desumanização da Serra do Caldeirão*²²⁷

No texto de apresentação do respetivo projeto, presente na Folha de sala, introduz-se um excerto da coreógrafa portuguesa, em que refere:

*“Este trabalho foi elaborado no âmbito do Festival encontros do Devir, da DeVIR (...) uma das condições propostas por esta encomenda era utilizar imagens vídeo, feitas por mim, que teria que ir filmar à serra. filmei sim. e usei sim. mas também recorri muito às recolhas em filme de Michel Giacometti, sobretudo aquelas que ele fez em torno das canções de trabalho”*²²⁸

O trabalho apresentado circunda entre vários momentos entre a coreógrafa como intérprete, ora sobre um banco, narrando o processo de trabalho e a sua interação com a suposta comunidade da Serra do Caldeirão²²⁹, ora sobre um tronco (ou o que resta dele), relacionando-se com o mesmo, num ciclo de movimentos e posições sequenciais.²³⁰

Entre imagens e registos vídeo da suposta comunidade do interior fecundo de uma serra, no sul de Portugal e o relacionamento, ainda mais fecundo com o tronco, a apresentação desvanece-se no tempo, onde movimentos de dança tornam-se escassos, tanto quanto a própria autora o refere no final da peça, ao dizer que pouco dançou, pedindo para isso ao público que mantenha um ritmo de palmas definido pela mesma, para que finalize a sua apresentação, dançando.

1.17. *No More Reality?* Ciclo de Cinema 8 - 19 junho de 2016 | Cinema

“Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”, de Chantal Akerman | 8 de junho de 2016

“Dilliger é morto” (Dillinger morreu), de Marco Ferreri | 14 de junho de 2016

“L’eden et après”, de Alain Robbe-Grillet | 18 de junho de 2016

“Zabriskie Point (Deserto de Almas)”, de Michelangelo Antonioni | 19 de junho de 2016

²²⁶ Cf. Programa do Festival DDD - Dias da Dança 27 Abril - 7 Maio, 2016. Vera Mantero, *Os Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em antropologia ficcional*. Edição da CMP, CMM, CMG, p. 25.

²²⁷ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Os Serrenhos do Caldeirão*, Vera Mantero. p. 136.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 35. p. 25.

²³⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 34. p. 25.

O Ciclo de Cinema, *No more Reality?*, comissariado por António Preto, apresentou no Auditório de Serralves em quatro momentos, quatro filmes, quatro grandes peças icónicas do cinema dos anos de 1960 e 1970, que *baralham todas as pistas ao mesmo tempo que testam os limites do cinema militante e reinventam a herança do cinema psicadélico, subvertem as fronteiras entre cultura erudita e subcultura*.²³¹

Os filmes seleccionados dialogam também com a exposição, presente no Museu, do artista italiano, Giorgio Griffa, *Quasi Tutto*, fortalecendo o relacionamento da programação apresentada em contexto no Museu.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)

O Ciclo de Cinema foi acompanhado no início do período de estágio, a partir do dia **23 de outubro de 2015**. Para este projeto foi realizada uma tabela, em que as várias propostas apresentadas foram organizadas sequencialmente. O documento compilava as respetivas distribuidoras, correspondentes a cada filme, assim como uma informação base de cada um deles.

Sendo acompanhado com algum distanciamento da sua apresentação pública, o programa do Ciclo *No more Reality?* foi sendo readaptado ao longo tempo. Inicialmente composto por vinte e duas sessões, o programa foi reduzido a quatro apresentações, duas das quais já presentes no leque inicial. Contudo as quatro sessões realizadas foram geradas pelo mesmo eixo conceitual pelo qual foi constituído e organizado, sem que dessa forma se deixasse desvanecer o ímpeto desta apresentação.

²³¹ Cf. Texto de introdução do programa: Ciclo de Cinema *No more Reality?* disponível em: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/ciclo-de-cinema-no-more-reality/> (acedido no dia 12 de Julho de 2016).

2. Serralves em Festa - 13º Edição 4 e 5 de junho de 2016

*“Trata-se do “maior e mais significativo festival de expressão artística contemporânea em Portugal” que Serralves oferece anualmente em Junho, Durante 40 horas ininterruptas (...)”*²³²

É em mote de festival que esta atividade, que encontrou no ano de 2016 a sua 13ª edição, se apresenta como um dos momentos de maior relevância dentro da programação anual de toda a Fundação de Serralves.

O *Serralves em Festa* encontra a simbiose da sua identidade na marca que tem definido a particularidade deste evento, a sua *“abertura à comunidade”*. É nessa *abertura*, sem que nunca deixe *de manter a sua matriz de contemporaneidade e exigência*²³³, que a Fundação de Serralves tem realizado, desde 2004, o SEF.

Desde então, todos anos, ininterruptamente tal como as 40h *non-stop* em que se desenrola toda a atividade, o evento apresenta um corpo vasto de atividades múltiplas, numa *celebração da visão artística multidisciplinar e contemporânea*²³⁴, como refere a atual diretora do Museu, Suzanne Cotter.

O alinhamento das propostas em apresentação no SEF cobre várias áreas da criação artística, dando espaço a artistas conceituados nacionais e internacionais (ênfase encontrado no tema da 13ª edição *Juntar Mundos*), assim como estabelecendo parcerias (na 13ª edição, encerrou 29 parcerias) com múltiplas entidades, possibilitando também a apresentação de trabalhos por alunos de escolas e grupos artísticos. Neste mote festivo, os espaços do Museu, do Parque e da Casa são “invadidos” por várias atividades que, ao longo dos dois dias (no caso da 13ª edição, **4 e 5 de junho**), ativaram a expressão artística contemporânea sobre todo o complexo de Serralves.²³⁵

Da Música à Dança, do Teatro ao Circo, da Performance ao Cinema, entre tantas outras tipologias, o cerne do programa apresentado no contexto do SEF premeia-se sobre as Artes Performativas.²³⁶

No programa do Festival integram-se, naturalmente, as exposições que se encontram presentes no Museu, assim como um conjunto de atividades educativas e criativas que permitem ao público uma interação maior com atividades ao longo do evento (Oficinas para famílias, Oficinas de Fotografia). Reforçando a ligação, que permanece inerente à missão da Fundação, com a cidade do Porto, em parceira com a Câmara Municipal e a Porto Lazer, o programa do SEF, estende-se ainda para fora do espaço do complexo da Fundação, apresentando nos dias antecedentes, 2 e 3 de junho, *Serralves em*

²³² Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, p. 171.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 43/44 p. 30.

²³⁶ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 47. p. 32.

Festa na baixa do Porto, um programa no seio da cidade do Porto (Na avenida dos Aliados, Praça Humberto Delgado e Terreiro da Sé).²³⁷ Desta forma, o *Serralves em Festa* é um programa da Fundação que sintetiza todos os seus sectores de produção e programação em relacionamento com as parcerias de carácter organizativo que são estabelecidas.

Tendo em consideração que o grande corpo programático do festival abraça um conjunto vasto de práticas performativas, o Serviço de Artes Performativas - onde o estágio decorre - encontra uma corresponsabilidade acrescida pela programação inerente ao evento. Sendo responsável pela programação e produção executiva do programa de música, dança, *performance*, teatro e Circo Contemporâneo.²³⁸

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens

Dada a dimensão do projeto e o relacionamento profuso que o Serviço, onde o estágio é realizado, se dedica ao programa do SEF, a investigação e trabalho desenvolvido para o festival acompanhou grande parte do tempo de estágio, podendo tornar-se quase numa súmula das aprendizagens estabelecidas ao longo do tempo.

Tomando consciência dessa mesma dimensão, iniciou-se a **19 de outubro de 2015** um primeiro momento de trabalho dedicado ao SEF.

Neste primeiro momento foram desenvolvidas pesquisas em torno de possíveis propostas para apresentação. As informações eram reunidas em documentos/dossiers síntese, que reuniam informações biográficas dos artistas ou informação de determinados trabalhos, acompanhados, sempre que possível, de registos vídeo ou áudio que possibilitassem a análise das propostas.

A informação era normalmente cedida pelo serviço e organizada *à posteriori*, e sempre que necessário desenvolvia-se uma pesquisa web nas páginas oficiais dos respetivos artistas.

As investigações foram sucedendo-se ao longo do tempo, intercalando a investigação de outras atividades. Alguns dos projetos investigados para o SEF acompanharam o ritmo de trabalho, sendo posteriormente retomados assim que selecionados para o evento.

No início do novo ano, após um conjunto vasto de investigações e acumulação de possíveis propostas recolhidas, na semana de **18 a 22 de janeiro** foi organizada uma súmula desses mesmos projetos desenvolvidos, a fim de se realizar um ponto de situação.

²³⁷ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 45/46 p. 31.

²³⁸ A programação de visitas orientadas, oficinas e teatro para a infância e juventude fica assegurada, ao nível programático e de produção, pelo Serviço Educativo da Fundação de Serralves, com o qual também colaboramos, no âmbito do estágio, dentro do programa do Serralves em Festa.

Documento de trabalho/apresentação do *Serralves em Festa*:

A **7 de março**, o processo de trabalho em torno do SEF foi retomado, iniciando a preparação de um *Documento geral de apresentação*, em contínuo processo de reformulação, à imagem do documento realizado para o MCP 2016, que viria a estruturar e a reunir toda a programação.

O documento de trabalho deve ser entendido num contínuo processo de reformulação. Acaba por se tornar num instrumento de trabalho, que circula entre os vários sectores de programação, onde vai sendo reformulado sempre que necessário.

Desenvolveu-se uma colaboração no desenho da **ficha modelo** aplicada sobre cada proposta.

A ficha identifica em primeiro plano o nome da proposta ou do artista/grupo, conforme a respetiva participação, consequentemente tenta-se seguir sempre o mesmo método, descriminado a atividade, facilitando a sua apresentação e servindo como apoio às respetivas equipas de produção. Nessa descrição referencia-se o local de apresentação, o número de apresentações ou tipo de apresentação (caso se trate de uma apresentação em contínuo), a duração da apresentação e, se for o caso, a identificação do respetivo parceiro. Segue-se a esta informação mais técnica, uma sinopse do trabalho, acompanhada de uma imagem identificativa, assim como de uma hiperligação, se existente, que possibilitasse a visualização da ação.

Este documento foi organizado sequencialmente, elencando as várias propostas estruturando-se da seguinte forma:

1º Secção - Circo, Dança, Performance, Teatro e Cinema

- a. Circo Contemporâneo
- b. Dança Contemporânea
- c. Performance
- d. Teatro (Marioneta, objetos) e Poesia Dita
- e. Cinema

2º Secção - Música

- a. Jazz
- b. Experimental
- c. Improvisada
- d. Eletrónica
- e. Instalação

Nesta secção, dada a multidisciplinariedade inerente a muitas das propostas apresentadas, nem sempre uma proposta foi relacionada exclusivamente com um destes pontos.

Tal como na primeira Secção, também se encerrou com o elenco dos respetivos parceiros relacionados.

- Como já foi referido anteriormente, o SEF não estabelece somente a programação definida pelos programadores do SAP. Neste documento reuniu-se ainda a programação definida pelo Serviço Educativo.

3º Secção - Serviço Educativo

- a. Visitas - Encontros nas Exposições, Visitas para as famílias, Visitas ao Parque, às Esculturas, à Arquitetura, Visita fora de Horas. (Espaço do Museu e Parque) | CIBIO, A fauna Silvestre, à descoberta das plantas exóticas ornamentais do Parque, à descoberta das plantas nativas do Parque.
- b. Oficinas
- c. Circo
- d. Teatro de Marionetas
- e. Fotografia
- f. Música

4º Secção Serralves em Festa na Baixa do Porto

Nesta Secção foram elencadas as várias propostas pensadas para a Baixa do Porto

5º Secção Propostas por definir (ainda não confirmadas)

A **16 de maio**, este Documento de Trabalho, ainda não encerrado, foi utilizado para apresentação das várias propostas, na primeira reunião geral em torno do *Serralves em Festa*. A reunião foi acompanhada, ficando a meu cargo a projeção do documento.

Muitos dos textos presentes neste Documento de Trabalho foram cedidos pelo Serviço e posteriormente traduzidos para Língua Portuguesa.

Este documento de trabalho torna-se desta forma num registo base de toda a programação do SEF, ao reunir todas as atividades, intercalando as propostas dos vários serviços.

Posteriormente, partindo da informação organizada neste primeiro documento, foi organizado um segundo, para a apresentação à Comunicação Social, do programa, contexto e parcerias do *Serralves em Festa*. (Este novo documento foi organizado pela equipa de Design da Fundação).

Ainda para esta proposta mais concretamente na secção direcionada às propostas de apresentação de Música (no apoio direto ao programador de música) foram organizados novos documentos.

Estes documentos reuniam informação acerca do artista e do respetivo trabalho em apresentação e foram seguidamente traduzidos e compilados, sendo utilizados para a apresentação das respetivas propostas aos colaboradores, produtores e parceiros.

Os procedimentos do sector de produção, apesar de não terem sido apoiados diretamente, foram sempre acompanhados em paralelo (contratos estabelecidos com artistas e produtoras, pedidos e cedências de materiais, espaços e questões de logística, etc.)

Em súmula, o trabalho desenvolvido nesta parte, no que diz respeito ao apoio e assistência na preparação, produção e apresentação do programa da 13ª edição do Serralves em Festa 2016, findou com o apoio na revisão da informação presente na *Newsletter* do evento.

2.1. No Contexto do *Serralves em Festa*: Especificidades de colaboração - Os casos do Grupo *Sintoma* e da *Performance “Zangões”* de Silvestre Pestana

O acompanhamento e apoio dos artistas e da produção dos projetos artísticos no terreno têm sido uma constante na participação desenvolvida nos vários programas, ao longo do estágio (relembremos, por exemplo, à imagem do acompanhamento desenvolvido no SEF, o acompanhamento do programa MCP 2015).

No contexto do *Serralves em Festa*, o mesmo acompanhamento e apoio foi desenvolvido, com a sua particularidade, dado o elevado número de apresentações que compreendia toda a programação.

Acompanhar um festival/evento com a dimensão do *Serralves em Festa*, implica um apoio em múltiplas tarefas que se vão sucedendo ao longo do evento, numa relação de apoio mútuo onde o *non-stop* do programa se espelha num *non-stop* pela parte da organização.

Perante o amplo conjunto de atividades que cobrem todo o programa, entre um vasto corpo de mais de cem atividades ao longo das quarenta horas, por uma questão metodológica, o acompanhamento dos artistas e dos referentes projetos artísticos teve a necessidade de se centralizar em determinados projetos.

Neste seguimento, as atividades que serão indicadas nesta secção representam aquelas em que o apoio e o acompanhamento tiveram maior destaque enquanto estagiário, e foram objeto de um maior envolvimento a todos os níveis. A concentração do apoio a estes dois projetos é resultado de uma circunstância que conjugou o interesse programático do SAP, e os pressupostos e exigências do estágio ao nível da investigação.

Este apoio direcionado centralizou-se substancialmente no espaço da Biblioteca de Serralves, que acolheu várias apresentações, entre elas as propostas dos Grupo *Sintoma* e *DesNorte*.

Ainda no contexto do *Serralves em Festa*, foi apresentada a *performance*, “*Zangões*”, do artista visual e performer nacional, Silvestre Pestana. Neste caso em particular, foi desenvolvido um estudo e uma investigação com base na recolha de informação em torno do trabalho do artista, culminado com o acompanhamento da apresentação da sua proposta performativa, em contexto com a exposição estabelecida simultaneamente em redor da sua obra, *Silvestre Pestana - TecnoForma*.

Os projetos acompanhados incidiram em propostas nacionais, tanto ao nível dos projetos apresentados no contexto do Grupo *Sintoma*, como no caso da proposta performativa do artista Silvestre Pestana.

No caso do Grupo *Sintoma*, para além do interesse e da experiência de acompanhamento ao nível da produção e da programação dentro do *Serralves em Festa*, teve como motivação particular o facto de se tratar de um grupo constituído por estudantes de vários níveis de ensino e de perceber o seu interesse, enquanto grupo e na relação de apresentação de projetos como estes, no contexto de um evento como o *Serralves em Festa*.

O Serralves em Festa conta já com a sua 13ª edição e define-se como um evento particular no seio dos programas apresentados, no contexto da Fundação e do Museu de Serralves.

Com um programa vasto de propostas diversas, com uma maior abertura à comunidade, o Serralves em Festa prende criar uma dinâmica peculiar na construção de públicos, dada a sua abertura e capacidade de atração, que conseguiu construir ao longo do tempo.

Nesse sentido, é no contexto deste evento que a fundação desenrola um conjunto de parcerias que, estimulando essa dinâmica participativa e ativa, permitem que tanto os públicos como os parceiros possam usufruir das possibilidades e das capacidades inerentes a este Festival.

O Serralves em Festa permite assim que esses parceiros, desde escolas públicas e privadas, a grupos artísticos que ganham expressão na cidade, a diversas outras instituições, tenham a possibilidade de participarem e coagirem com a programação, num contexto propício e dinâmico como o é, o do Serralves em Festa. Entre os vários parceiros, alguns vão permanecendo ao longo das várias edições, ganhando um lugar de apresentação neste contexto. Na décima terceira edição, entre as várias parcerias estabelecidas, encontramos primeiro, direcionados às áreas da Dança, Teatro, Circo, *Performance* e Cinema, grupos como o *Desnorte* e o *Sintoma* (que foi metodicamente acompanhado), assinando a parceira com a FBAUP e o Festival Materiais Diversos, até escolas e academias artísticas, como o Ginásio, o Balletteatro, a ESAP, a Universidade Autodidacta e da Terceira Idade do Porto ou a ACE - Academia Contemporânea do Espetáculo, estabelecendo ainda parcerias com outras entidades da cidade do Porto, como o Teatro Municipal Rivoli e Campo Alegre, Teatro Nacional São João ou ainda a Casa da Animação. Com orientação para a secção musical, são ainda estabelecidas parcerias com várias entidades e produtoras, desde a Bodyspace, Amplificason, Lover and Lollypops, Câmara Municipal de Matosinhos, Cafetra Records, Sonoscopia, Porto Jazz, PAD, Andrómeda, Casa da Música, ESART, ESMAE, Filho Único e a Crónica. É nesta abertura e neste diálogo estabelecido com todos estes parceiros, que o Serralves em Festa, como um evento aberto, se torna num lugar capaz de criar dinâmicas de apresentação exclusivas dentro do contexto de um espaço como é o da Fundação de Serralves.

2.1.1. Grupo Sintoma

Local de Apresentação: Biblioteca de Serralves

*O Sintoma não é um sinal, é uma percepção subjetiva.*²³⁹

O Sintoma é um grupo de investigação, prática artística e experimentação em *Performance* e *live art*, coordenado por Rita Castro Neves.

Criado em 2012, integrado no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ads), no NAI (Núcleo de Arte e Intermédia) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o grupo constitui-se por estudantes de vários níveis do ensino académico, desde a licenciatura a projetos de doutoramento, tornando-se também num espaço recetível a criadores de outras áreas artísticas, formando desta forma um corpo de trabalho disposto à apresentação pública dos projetos desenvolvidos.²⁴⁰

De forma complementar ao programa de ensino académico, o Sintoma pretende tornar-se num espaço de difusão e experimentação da *Performance* e das reminiscências artísticas que acompanham esta forma de criação. Aprofundando processos individuais e experiências coletivas, os processos desenvolvidos e apresentados no contexto do Sintoma pretendem ser um resultado e um reflexo dos projetos de trabalhos desenvolvidos pelos intervenientes, ou seja, as criações devem tornar-se em reflexos *sintomáticos* dos processos criativos dos artistas, dentro do grupo.

A este respeito, o coreógrafo e bailarino, Joclécio Azevedo, que acompanhou a participação do Sintoma na décima terceira edição do Serralves em Festa, indica que: *Não estando muito dentro do Sintoma, percebo a sua importância dentro da academia, permitido outras explorações fora do corpo da programação académica, portanto existe ali uma certa liberdade de experimentação, que é sempre importante.*²⁴¹

Joclécio Azevedo foi convidado por Rita Castro Neves, a colaborar com o Sintoma, de forma a acompanhar o processo de trabalho dos vários artistas que viriam a apresentar as suas propostas no contexto do Serralves em Festa.

Iniciando esse acompanhamento ainda na Faculdade de Belas Artes, onde os trabalhos viveram um primeiro momento de apresentação, Joclécio Azevedo acredita que a sua participação se centrou

²³⁹ Ver página web - i2ads, *informação sobre o Grupo Sintoma*. Disponível em: <http://www.i2ads.org/sintoma/?p=1> [acedido no dia 28 de Junho de 2016].

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Ver Apêndice Documental - Volume II - Entrevista completa com o coreógrafo e Bailarino Joclécio Azevedo. [p.3], p. 171.

sobretudo numa questão de *feedback artístico*²⁴², assente numa troca de ideias e pensamentos em torno dos vários trabalhos.

Desta forma, o Sintoma define-se também *enquanto plataforma de criação, mas também, de divulgação, confronto e reflexão, em conversas, conferências, aulas abertas, publicações, exposições, cursos e oficinas, e outros formatos ainda por descobrir*.²⁴³

A participação do Sintoma no Serralves em Festa sucede-se desde dois mil e treze, esta parceria tem-se mantido, acreditando que no contexto deste Festival, as propostas do Sintoma ganham uma oportunidade de apresentação, assim como se definem como uma experiência para os alunos com trabalho em desenvolvimento, como refere Joclécio Azevedo; (...) *acho que logo à partida, trabalhar em Serralves tem um forte peso pela instituição de que se trata, e existe um conjunto de benefícios ao nível técnico e mesmo ao nível de Público que definem um ponto de apresentação muito positivo*.²⁴⁴

A relação mantida com o grupo Sintoma é também sintomática da importância da existência deste grupo, ao nível do aprofundamento de questões, reflexões, pesquisas e investigações de trabalho que têm desenvolvido em torno das práticas performativas, como ação complementar em relação ao programa do ensino académico.

Perpetuando-se desde então, o Sintoma tem apresentado várias propostas performativas, trabalhos que sintetizam ou que se enquadram em processos de trabalho e desenvolvimento dos alunos ou de propostas coletivas e individuais desenvolvidas e acompanhadas dentro do próprio grupo.

Em questões de espaço, desde a primeira participação que as ações performativas do Sintoma ocupam o espaço característico da Biblioteca da Fundação que, como refere Joclécio Azevedo, “*num espaço mais particular e reservado como o da Biblioteca, faz com que se crie uma outra atmosfera (...) É um lugar muito interessante para trabalhar*.”²⁴⁵

Na décima terceira edição foram apresentadas **cinco performances** que envolviam **sete criadores**, que abrangiam vários graus do ensino académico e por isso diferentes momentos de trabalho. A participação deste ano teve como colaboração o Festival Materiais Diversos, onde sequentemente estas mesmas propostas voltaram a ser apresentadas.

Entre os intervenientes, estiveram presentes os artistas: Angelina Nogueira, Clara Forte, Coletivo Tuia de Artíficos de Dori Nigro e Paulo Emílio, Helena Ferreira e Rebecca Moradalizadeh em colaboração com Vítor Moreira (Sonoplastia).

²⁴² Ver Apêndice Documental - Volume II - Entrevista completa com o coreógrafo e Bailarino Joclécio Azevedo. [p. 1], p. 171.

²⁴³ Informação disponível no site do I2ads em: <http://www.i2ads.org/sintoma/?p=1> [acedido no dia 30 de Junho de 2016]

²⁴⁴ Ver Apêndice Documental - Volume II - Entrevista completa com o coreógrafo e Bailarino Joclécio Azevedo. [p. 2], p. 171.

²⁴⁵ *Idem*, [p. 3].

No piso superior, no lugar transitório e de circulação do mezanino da Biblioteca, enquadraram-se os projetos de Clara Forte e grande parte da ação performativa do Coletivo Tuia de Artíficos.

No piso inferior, numa zona mais próxima do que é o corpo da biblioteca, num espaço rodeado de livros, ficaram dispostos os trabalhos de Angelina Nogueira, Rebecca Moradalizadeh e Helena Ferreira. Iniciando a apresentação pública de forma sequencial, os projetos apresentados foram sendo retomados e *re-apresentados* ao longo de toda a tarde, alguns dos quais apresentados em longa duração, ocuparam a grande parte do tempo de toda a apresentação conjunta:

1. A *performance* apresentada por Angelina Nogueira (1986, Porto), aluna de Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas da FBAUP, intitulada *A-pós-performance*, trabalho performativo que circunda a temática em desenvolvimento no seu mestrado, é um dos exemplos de uma das *performances* apresentadas em longa duração.

Ocupando todo o tempo disposto, intercalando-se com os outros projetos em contínuo, a *performer* Angelina Nogueira colocou-se sobre uma estrutura pré-estabelecida de tijolo, onde numa relação tão corporal como física entre o seu corpo e a estrutura, ia rasurando um conjunto de pedras de forma sequencial sobre a mesma.

Resultado dessa persistência, dessa ação constante, as pedras iam se decompondo. Delas iam restando apenas os seus fragmentos pitóricos em decomposição, tal como o texto introdutório desta ação invoca; “*A procura da essência através do movimento compulsivo da redução de matéria ao pó*”²⁴⁶, essas marcas e restos das pedras, que Angelina vai desfragmentando, criavam uma composição pictórica na estrutura de tijolo.²⁴⁷

Essa matéria levada ao pó, é resultado de uma ação de contacto, de embate, de eco. O som construído entre a pedra que se desfaz e a base que recebe essa decomposição é captado e projetado no espaço, ampliando a relação que a performer constrói ao longo do tempo.

No texto introdutório são lançadas algumas palavras, como reminiscências daquilo que observamos, que potenciam aquilo que a artista vai construindo; *Anos após. A voz das pedras. O pó dos dias. (A)pós. O passado revisitado. Infância.*²⁴⁸

Em conversa com a própria artista, ao longo do acompanhamento mantido durante o festival, as pedras com que vai trabalhando resguardam um corpo de memórias ou um corpo imagético de reminiscências da sua infância e do seu percurso de vida. A própria artista reforça essa ideia ao dizer: *O pó como metáfora. do tempo. O tempo que passou.*²⁴⁹ Construindo a sua própria história, ou o seu próprio conto, que se vai desvanecendo nas linhas do tempo, que vai entrando em estado de ruína, em

²⁴⁶Ver Apêndice Documental - Volume II. Folha de sala do programa: *Propostas do Grupo Sintoma na 13ª edição do Serralves em Festa 2016*, p. 144.

²⁴⁷Ver Apêndice Iconográfico - Volume II. Imagem 39. p. 27.

²⁴⁸*Ibidem.*

²⁴⁹*Ibidem.*

estado de latência, em desaparecimento acelerado, as pedras que se desfasem, são restos pétreos de algum sítio, de algum lugar, guardam consigo histórias e contos, daí que, o ecoar da sua desfragmentação seja entendido como a sua própria voz.

2. Clara Forte (1994, Porto), estudante de licenciatura em Artes Plásticas na FBAUP, apresentou a sua primeira experiência com trabalho performativo, com a peça, *Um s/título*.

No espaço superior da Biblioteca, no mezanino, em três momentos ao longo da tarde, Clara Forte construiu uma relação profusa entre os movimentos do seu próprio corpo e um outro corpo, um outro elemento, que na relação simbiótica estabelecida acabaria por subjugar os dois corpos num só.

Numa ação performativa entre um corpo e um vasto tecido, a *performer*, absorvia ou deixava absorver-se por esse mesmo tecido, criando ao longo dessa relação, noções de movimento e de percurso, de distância e de tempo, subjugadas sobre as formas escultóricas que vai constituindo ao longo da ação.²⁵⁰

Do silêncio à pausa, do movimento à distância percorrida, em conversa com a artista, a mesma afirmava que queria apenas construir um objeto, que aquilo se tornasse num objeto. E foi a simbiose do seu corpo naquele elemento que manipulava, onde mergulhava, dançava e percorria, que toda a ação se centrou.

3. No espaço superior, em contraste com a performance de Clara Forte, O Coletivo Tuia de Artíficos, constituído por dois artistas brasileiros, Dori Nigro e Paulo Emílio, apresentavam a *performance Alva Escura*, onde o silêncio dá lugar à voz, ao texto e à palavra.

Na ação performativa deste coletivo encontra-se um lugar híbrido entre a encenação e o texto dito, onde os dois *performers* deambulam pelo espaço, ao mesmo tempo que vão lendo e pronunciando alguns textos. Um projeta a sua voz por um microfone (Paulo Emílio), enquanto o outro transmite o seu texto através de um megafone. A performance *Alva Escura*, debruça-se sobre uma perplexa e metafórica reflexão em torno do colonialismo Português, mais concretamente sobre a relação e a dimensão humana que está inerente a esse mesmo acontecimento, e como tal, de forma por vezes irónica, por vezes sarcástica, por vezes densa e outras vezes mesmo tornando-se pesada, os dois *performers* vão trocando palavras, ecoando os textos.²⁵¹

No domínio da força da palavra, Paulo Emílio inicia a ação, cantando um tema clássico de 1931, das marchas do mítico carnaval brasileiro, *O teu cabelo não nega mulata*.²⁵² A voz calma e tênue faz embalar o público sobre uma música que, a par da voz melancólica, carrega uma forte mensagem política e social associada.

²⁵⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 40. p. 28.

²⁵¹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 41. p. 28.

²⁵² A canção de marcha de Carnaval Brasileiro “*O teu cabelo não nega*”, é um original de 1931, na voz do cantor e humorista Joaquim Silvério de Castro Barbosa e composta por Lamartine Babo e Irmãos Valença. É um dos maiores sucessos das marchas de carnaval Brasileiro da de 1930.

A dimensão humana progride sobre os textos que vão sendo proclamados. Aparentemente desconexos e de forma intercalar, um vai expondo um conjunto de receitas culinárias, enquanto o outro vai proclamando informações de jornais sobre pedidos de escravos. A relação de discordância entre os textos é trabalhada até ao final da apresentação.

Em contacto com o Coletivo e colocando algumas questões em torno da sua apresentação, logo percebemos que a desconexão entre os textos encontra um ponto de ligação, isto porque as receitas que vão sendo ditas, enquadram-se num conjunto de receitas desenvolvida pela população escrava em território brasileiro. A ação vai sendo retomada ao longo de toda a tarde.

4. Voltado ao piso inferior, a artista Helena Ferreira apresentou a *performance (IN)Significante*. Uma ação performativa que circunda em torno da relação do corpo da mulher na sociedade contemporânea, temática que tem acompanhado o trabalho de Helena Ferreira ao longo do seu percurso académico. A par da sua ação performativa, o espaço onde a artista apresentou o seu trabalho, dispunha ainda de um vídeo, transmitido em *loop* num televisor, onde se apresentava um registo vídeo de uma ação performativa da mesma artista, associada à ação em causa.

Com uma veste branca que cobria o corpo quase por completo, Helena Ferreira iniciava a sua ação junto da parede, onde um conjunto de chamas de fogo era projetado (através de um videoprojector) sobre o seu corpo. A ação progredia sobre o espaço, mantendo um contacto e uma interação direta com os elementos do público.²⁵³

5. Entre o espaço de apresentação das *performances* de Angelina Nogueira e de Helena Ferreira, no espaço central da biblioteca, Rebecca Moradalizadeh, que já havia participado na edição anterior do Serralves em Festa dentro das apresentações do Sintoma, apresentou a performance *Lethes*.²⁵⁴ Como o próprio texto de introdução do trabalho indica, “*propõe ao espectador uma densa reflexão existencial, através de uma composição visual e sonora, ecoando no espaço a transmissão sucessiva de palavras que se vão desconstruindo ao longo do seu tempo, recordando a noção de esquecimento.*”²⁵⁵

O trabalho performativo de Rebecca Moradalizadeh inicia-se junto de um retro-projector, que já se encontra anteriormente ligado e a projetar um texto em torno do mito do rio *Lethes*. A artista vai interagindo com o texto, depositando sobre uma base, que se encontra por cima do mesmo, água e um líquido que vai diluindo em parte a capacidade de leitura do público. Toda a ação é acompanhada por uma composição de som estabelecida por Vitor Moreira, e que sobre a dinâmica da ação, cria uma atmosfera sonora densa.

²⁵³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 42. p. 29.

²⁵⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 38. p. 27.

²⁵⁵ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de sala do programa: *Propostas do Grupo Sintoma 13ª edição do Serralves em Festa 2016*, p. 144.

Seguindo-se este primeiro momento, a *performer* segue para uma outra secção, onde encontra uma mesa de vidro com água, onde sobre ela vai deixando cair pedaços de papel que contêm palavras como: nome, esquecimento, família, etc. No momento da queda e da sua dispersão sobre a água, a tinta desses pequenos pedaços de papel vai-se diluindo na água até que a palavra desapareça completamente. O desaparecimento da palavra sobre a água, como uma plena alusão para a perda da memória nas águas do rio *lethes*, conhecido também como rio do esquecimento, permite-nos construir uma profunda reflexão em torno, como se expressa no texto de introdução: “(...) *O rio do esquecimento torna-se assim numa visão metafórica do tempo, reforçando a ideia de que cada vez mais, hoje, as nossas memórias (pessoais e colectivas) são progressivamente efêmeras e frágeis, tornando a lenda intemporal.*”²⁵⁶

A par dos artistas, da colaboração de Joclécio de Azevedo e da coordenação por parte de Rita Castro Neves, o Sintoma dispõe ainda de outros intervenientes. No caso concreto da última participação no Serralves em Festa, o grupo dispôs ainda de uma outra secção dedicada ao trabalho de registo documental (ao nível fotográfico e vídeo) desenvolvido por Alexandra Ramos e Filipa Seixas, ambas também, alunas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e que encontram também aqui, dentro do grupo, uma oportunidade de exploração e experimentação do seu trabalho para lá do contexto académico.

A ideia do registo documental, em relacionamento com as práticas performativas, matéria que tanto tem sido debatida e refletida dentro desta secção, é assim também em cota parte introduzida no contexto do grupo.

Apoio ao Programa - Experiências e Aprendizagens

Dado o corpo vasto de propostas que se apresentam em toda a programação do Serralves em Festa, a escolha de propostas em particular tinha em vista a melhor distribuição do corpo de trabalho, de forma a que todas as atividades tivessem o acompanhamento necessário.

Contudo, a escolha do grupo Sintoma para acompanhamento, entre as várias propostas do SEF, teve em consideração também, o facto de se tratar de um grupo académico que às margens do programa desenvolvido no ensino, permite aos estudantes, assim como aos artistas interessados nesta forma de criação artística, explorarem os seus projetos, progredirem de forma exploratória, permitindo tanto em grupo como ao nível individual, desenvolverem projetos para lá do trabalho desenvolvido na academia.

²⁵⁶ Ver Apêndice Documental Volume II- Folha de sala do programa: *Propostas do Grupo Sintoma 13ª edição do Serralves em Festa 2016*, p. 144.

O enfoque na área da *live art* e da *performance*, áreas artísticas por vezes menos trabalhadas, permite também que vários artistas de diferentes graus de ensino, desenvolvam trabalho nesta corrente. Daí que o interesse em acompanhar o Sintoma se tenha centrado, também, na identidade por qual o grupo se rege.

No primeiro dia do evento, 4 de junho, o grupo do Sintoma ocupou o espaço da Biblioteca durante a parte da tarde, iniciando a sua apresentação às 15h e terminando as 17h.

Na semana anterior ao dia da apresentação, os artistas do Sintoma, coordenados por Rita Castro Neves e orientados por Joclécio Azevedo, realizaram um reconhecimento do lugar, momento em que se começou a idealizar a organização dos vários trabalhos no espaço e se iniciaram, desde logo, os primeiros ensaios. Enquanto estagiário, foi mantido um primeiro contacto com o grupo, ainda antes da sua primeira vinda ao Museu. Nos dias anteriores ao momento da apresentação, o acompanhamento do grupo foi auxiliado nas mais variadas ações: Apoio na organização dos trabalhos no espaço, registo e pedido dos vários materiais necessários por parte dos artistas e acompanhamento dos ensaios.

Alguns dos trabalhos performativos apresentados pelo grupo, envolviam materiais técnicos como, televisores, retro-projetores, projetores de vídeo, material de som e luz. Apoiou-se a colocação e a montagem deste tipo de materiais que também faziam parte das criações performativas (juntamente com técnicos e os próprios artistas).

A envolvimento com o grupo implica bem mais do que questões de apoio de produção nas várias ações, implica um acompanhamento quase constante, em que se vai desenvolvendo um contacto mais direto sobre aquilo a que podemos chamar por *feed back* artístico, onde o trabalho dos artistas vai sendo debatido e repensado, e não obstruindo a sua posição, esse tipo de contacto é incontornavelmente mantido.

No dia da apresentação ao público, os detalhes finais, assim como os últimos ensaios, foram sempre acompanhados e auxiliados, culminado com o acompanhamento das *performances* ao longo da tarde. Dada a dinâmica do evento, no final da apresentação das propostas do Sintoma procedeu-se à desmontagem do espaço, necessariamente porque a Biblioteca seria alvo de novas apresentações ainda no mesmo dia.

2.1.2. Performance “Zangões 2016”, Silvestre Pestana

Local de Apresentação: Galeria do Museu (Sala de Madeira)

*A obra de Silvestre Pestana desenvolve-se num contínuo movimento de pesquisa e de experimentação que encontra nas tecnologias emergentes os meios para responder às questões sociais e políticas maiores do seu presente.*²⁵⁷

A exposição dedicada à obra do artista plástico, poeta experimental e performer, Silvestre Pestana (1949, Funchal, Madeira), concebida pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, é o primeiro grande momento expositivo dedicado inteiramente à obra e ao percurso deste artista nacional.

Silvestre Pestana: Tecnoforma, como primeira grande mostra, abrange os vários períodos de produção e as várias fases do percurso delineado pelo artista. Esta exposição torna-se assim, por compreensíveis razões, num momento chave, onde se ganha consciência da dimensão, da amplitude e da vasta obra que acompanha este irreverente e experimentalista artista português.

É no cerne da experimentação, da improvisação, do vanguardismo e de uma figuração irreverentemente exploratória, capaz de, incessantemente, testar novos limites às práticas artísticas, que a obra de Silvestre Pestana se define, desde o vídeo à fotografia, da escultura ao desenho, da instalação até à poesia experimental, chegando à *performance*, área da criação artística onde foi pioneiro no contexto nacional (tal como na abordagem exploratória dada ao vídeo) e que em tanto caracteriza a transversalidade da obra de Pestana.

É nesta dimensão criativa que se tenta definir o percurso de um artista, em constante atualização, e que se define por nunca desligar o seu trabalho da *realidade social, política, ambiental e tecnológica que nos rodeia*.²⁵⁸

Como primeira grande exposição, apresentando um corpo volumoso da sua obra, tomando consciência do seu percurso enquanto artista e da identidade que tem definido a figura irreverente de Silvestre Pestana, esta exposição antológica não poderia deixar de apresentar um momento de ação performativa por parte do próprio artista. É nesse seguimento que, em concordância com a exposição, são ainda apresentados dois projetos, concebidos exclusivamente para esta mostra, *O trabalhador invisível* e a *performance Zangões*.

O momento performativo, *Zangões*, concebido em exclusivo para esta exposição, é desta forma exemplificativo da dinâmica, da atualidade e da exploração que ainda definem a identidade de

²⁵⁷ Metello, V. (2016). *Um campo aberto de possibilidades*. In Ribas, J. (edit.) *Tecnoforma : Silvestre Pestana*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves. p. 71.

²⁵⁸ Cf. Duarte, M. (2016) Texto de introdução da exposição *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, [p. 4] in Folha de sala do programa: *Silvestre Pestana: Tecnoforma*.

Silvestre Pestana, que tal como refere Constança Babo, num artigo em torno desta exposição: “*Se um artista como Pestana continuar a desenvolver o seu trabalho com a mesma qualidade e empenho, certamente irão surgir objetos artísticos com mais profundidade concetual e que fornecerão maior densidade de experiência sensorial ao seu espetador.*”²⁵⁹

Zangões, é tanto um exemplo da dinâmica e do percurso ativo que Silvestre Pestana ainda mantém e pretende vincar, como se torna num trabalho definidor das linhas motrizes que têm acompanhado desde sempre a sua criação, que têm definido as problemáticas recentes pelas quais se tem interessado, e enquanto ação performativa, apresenta-se como um trabalho que encontra reminiscências e marcas de trabalhos do seu percurso artístico.

Esta *performance*, apresentada em contexto, é definidamente um trabalho novo, uma ação renovadora e continuamente exploratória, até porque, Silvestre Pestana não pretende prender-se ao seu passado, nem recuperar algo que já construiu²⁶⁰. Assim, a ação *Zangões* não desvanecendo as motivações que têm perseguido o trabalho do artista, é exemplo de uma postura de constante procura, de experimentação e exploração.

Silvestre Pestana tem passado à margem do devido reconhecimento que a sua obra, pela capacidade exploratória, pelo dinamismo pioneiro e pela dimensão de produção que expressa, deveria ser alvo.

Se a forma vanguardista como abordou o trabalho artístico em torno do vídeo ou daquilo a que classificáramos por *video art*, se deve constatar como um caso de referência, a abordagem que Pestana desenvolveu em torno da *performance art*, constata-se sobre o mesmo eixo.

A saída do País nos finais da década de 1960, com passagens por Estocolmo, na Suécia, por Londres, no Reino Unido, com os contactos mantidos com a comunidade de *squatteres* em território Londrino, ou com o coletivo nova-iorquino vanguardista e experimentalista dentro das artes performativas, *The Living Theater*, foram marcando o percurso e a identidade artística de Silvestre Pestana, que desse corpo de contactos e experiências acabaria por trazer para o seu país, os percursos exploratórios e caminhos de rutura que caracterizavam a realidade do exterior.²⁶¹

²⁵⁹ Babo, C. (2016). *Silvestre Pestana entre a forma e a técnica*, Magazine *Arte Capital*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-489-silvestre-pestana-silvestre-pestana-tecnoforma> [Acedido no dia 2 de Julho de 2016].

²⁶⁰ Nos vários momentos de acompanhamento desenvolvido ao projeto performativo que Silvestre Pestana apresentou em contexto com exposição *Tecnoforma*, recorda-se, num dos primeiros momentos e contactos estabelecidos em conversa com o próprio artista, que a propósito da apresentação de um momento performativo em contexto, o artista vincou que não pretendia recuperar nenhum trabalho performativo já desenvolvido, que não procurava re-apresentar algo já concebido acreditando que projetos anteriormente apresentados já tiveram o seu contexto e a sua realidade. Até mesmo ao nível físico e humano e que por tais razões se torna presunçosamente irrecuperáveis. Desta forma desde o primeiro contacto, que Silvestre Pestana procurou criar um novo projeto, uma nova ação, o que não implicaria que não recuperasse meios, materiais e formas com as quais já trabalhou ou têm recentemente trabalhado, e que o conteúdo e a temática se debruçassem sobre questões que sempre marcaram a sua posição enquanto artista e sujeito político e social.

²⁶¹ Metello, V. (2016) *Um campo aberto de possibilidades* in RIBAS, J. (edit.) *Tecnoforma : Silvestre Pestana*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, p. 74

A partir da década de 1970, Silvestre Pestana, depois de todos estes contactos, aproxima-se de uma ativação do corpo. Ativação essa, expressa ainda em relacionamento com os projetos de trabalho desenvolvidos dentro da poesia experimental e que se seguiriam sobre um vasto corpo de trabalhos performativos, caracterizados por uma irreverência à imagem do próprio criador:

*As polémicas performances do artista dos anos 1970 e 1980 — documentadas em algumas imagens remanescentes — abordavam de forma presciente o modo como as tecnologias da terceira revolução industrial podiam suscitar tanto horror como fascínio, oferecendo formas tanto de entretenimento como de controlo.*²⁶²

Olhar para o seu mais recente trabalho performativo, apresentado no contexto da exposição em torno da sua obra, é encontrar reminiscências de todo este percurso artístico e ainda assumir que mesmo em continuidade, Pestana continua a procurar novas formas, novos meios, novas ações, sobre uma discussão e um debate correntemente atualizado, mas sempre intervencionista.

Se já nas performances apresentadas nas décadas de 1970 e 1980, o artista abordava questões políticas e sociais sobre o controlo tecnológico a que a sociedade contemporânea se encontrava sujeita, na intervenção *Zangões*, o artista retoma uma reflexão sobre a realidade atual e a forma como estamos interiorizados num sistema, resultado do aumento de dispositivos de retenção e controlo sobre a sociedade.

Numa das galerias do Museu, entre o contraste do branco das paredes e teto e a madeira que cobre todo chão, na vasta amplitude da Sala, a intervenção *Zangões* apresentava como cenário inicial a figura do artista envolvida sobre um corpo de luzes fluorescentes e cercada por quadro *drones Phantom* e seus respetivos controladores.

O interesse pelas tecnologias é notório desde sempre no percurso de Silvestre Pestana, e como tal, o processo criativo e artístico do artista acompanhou, paredes meias, a evolução tecnológica da qual o mundo contemporâneo é sintomático.

A realidade virtual, os *drones*, os vários dispositivos de controlo tecnológico, aquilo a que poderíamos circunscrever genericamente como *Novas Tecnologias*, integraram o trabalho do artista madeirense à entrada do novo milénio e, desde então numa relação bipolar de fascínio/horror²⁶³, Pestana tem trabalhado em torno destas formas e destas realidades. Como o próprio artista refere a propósito do projeto *Galeria Pública para artes digitais (2005- atualidade)*:

²⁶²Cf. Texto de introdução do programa: *Silvestre Pestana: Tecnoforma*. Disponível em:

<http://www.serralves.pt/pt/actividades/silvestre-pestana-zangoes-2016-2/?menu=252> [Acedido no dia 23 de Junho de 2016]

²⁶³Cf. Duarte, M. (2016). Texto de introdução da exposição *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, [p. 6] In Folha de sala do programa: *Silvestre Pestana : Tecnoforma*.

(...) é importante ressaltar que, se por um lado, promovemos o registo da obra enquanto discurso global ao possibilitar que ela seja apreciada nas plataformas digitais, como é o caso da *Second Life*, por outro, ela pode ser inscrita na vivência do discurso local, pois a presença da obra faz-se pela sua intervenção na realidade. O que aparentemente pode parecer contraditório e, por vezes, até mesmo não dialogante, torna-se a nossa matéria de ação e o seu fundamento: a expressão livre e intimista no social e a materialização do discurso artístico dos mundos virtuais.”²⁶⁴

A ação *Zangões*, retoma novamente os *drones* como objetos ou dispositivos de controlo do espaço aéreo, e com os quais Silvestre Pestana tem trabalhado nos últimos anos.

Em 2012, no espaço de intervenção da galeria portuense *Uma Certa Falta de Coerência*, o artista apresentou a *performance Drones*, que como refere Mariana Duarte, autora do texto de introdução da exposição *Tecnoforma*, a propósito desse trabalho; “(...) o artista recorre a aviões de plástico telecomandados para recriar um cenário de guerra, evocando a política de bombardeamentos aéreos dos EUA desde a Guerra do Vietname, bem como a crescente higienização da guerra, comandada à distancia como se de um jogo se tratasse”²⁶⁵

Essa *crescente higienização da guerra, comandada à distancia*, é uma das questões irreversivelmente recuperadas em *Zangões*, tal como a recriação de um *cenário de guerra* que parece novamente ecoar durante a ação dentro da galeria do museu.

Sinteticamente pode ler-se no texto introdutório que a intervenção; “(...) integra uma reflexão sobre a recente apropriação pelo grande público do Espaço Aéreo Global. O acesso a este espaço aéreo, encontrava-se até recentemente limitado a restritivas atividades civis e militares.”²⁶⁶

A perda do controlo e dos limites desse espaço, e o próprio controlo a partir do mesmo pela sua apropriação, é intensificado logo no título da ação. Em conversa com o próprio artista, ainda numa fase inicial do processo de trabalho, Silvestre Pestana indica que *Zangões* pretende ser esclarecedor desse mesmo descontrolo, de um enfurecimento e um quase estado de alerta ou de limite, onde os *Drones* - como insetos de controlo descontrolados - absorvem toda a atmosfera sobre a qual o performer desenrola a ação, se tornam num enxame de autocontrolo das nossas próprias ações. Num espaço delimitado, de forma quadrangular, pelos respetivos dispositivos aéreos nas extremidades, Silvestre Pestana recupera neste trabalho outro material característico do seu percurso artístico e presente na grande maioria das suas *performances*, a Luz.²⁶⁷

²⁶⁴ Pestana, S. (2015). *Três obras, MATLIT: Materialidades da Literatura*-Vol.3.1, n.1. p.233. doi: <http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830>. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/matlit/article/view/2386/1704> [acedido no dia 2 de Setembro de 2016].

²⁶⁵ Cf. Duarte, M. (2016) Texto de introdução da exposição *Silvestre Pestana : Tecnoforma*, [p. 6]. In Folha de sala do programa: *Silvestre Pestana: Tecnoforma*. Porto: Fundação de Serralves.

²⁶⁶ Cf. Texto introdução do programa: *Performance Zangões, 2016* de Silvestre Pestana. Disponível em: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/silvestre-pestana-tecnoforma/?menu=249> [Acedido no dia 20 de Junho de 2016]

²⁶⁷ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 37. p. 26.

*A introdução do néon na obra de Pestana nos anos 1980, montado nas fotografias e manipulado na performance, serve do mesmo modo para fixar visualmente o movimento e as composições corporais, sustentando uma forma.*²⁶⁸

O *Néon*, matéria e material tão caro ao trabalho de Pestana, tal como refere Mariana Duarte: “*O interesse (...) pelo desenvolvimento tecnológico reflete-se na utilização de néon (...)*”²⁶⁹, é novamente recuperado, com outra dinâmica e construído sobre outro mote. Pestana não pretende recuperar a utilização da luz como se sucedia nos trabalhos da década de 1980 e 1990, num lado mais escultórico deste corpo de luz associado ao grafismo possível dos poemas, como o próprio diz; “*O Néon é uma invenção extraordinária, dado ser um elemento de escrita em que é o seu próprio suporte. (...) as suas reais potencialidades enquanto material disponível à escultura ou à escrita literária.*”²⁷⁰, mas por outro lado, voltando as potencialidades destes corpos lumíneos, trabalhando-os sobre uma outra dinâmica, interiorizados no conteúdo desta nova ação sobre as suas potencialidades.

Os vários cabos de luz, que se acendem e apagam, que se enrolam e amontoam, são parte central do cenário de descontrolo, em que o *performer*, ora se cobre e protege, ora se tenta soltar e ficar livre. É também destes corpos de luz, que umas pequenas buzinas são ativadas pelo próprio artista, como sons de alerta sobre os drones que pairam no espaço.

É entre o barulho ensurdecador dos drones, que nos controlam, que nos assombram, que nos parecem procurar atacar e a ação de esforço e persistência levada ao limite da exaustão por parte do intérprete, que o público é absorvido. O limite das capacidades corporais, tendo também em consideração o próprio envelhecimento inerente aos seres vivos, é também nesta ação reforçado e reiterado como uma das motivações de Silvestre Pestana. Os limites do corpo e o seu contraponto com o estado de possibilidades infinitas da “realidade mundo virtual” são trabalhadas por Pestana, como é o caso da *Ação: Fénix 2.0 e instalação de 2010*, onde o *performer* (o próprio artista novamente) agia sobre uma máquina (*stepper*) até aos limites das suas capacidades humanas, enquanto uma recriação no espaço virtual (*Second Life*) mostrava um *avatar*, que em seguimento do esforço humano, continuava a mesma ação ininterruptamente, sem que o cansaço se tornasse numa realidade.

²⁶⁸ Metello, V. (2016) *Um campo aberto de possibilidades*. In Ribas, J. (edit.) *Tecnoforma : Silvestre Pestana*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, p. 76.

²⁶⁹ Cf. Duarte, M. (2016) Texto de introdução da exposição *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, [p. 5]. In Folha de sala do programa: *Silvestre Pestana: Tecnoforma*. Porto: Fundação de Serralves.

²⁷⁰ Pestana, S. (2001). “*O Néon é um material disponível, uma escultura a realizar...*”. Disponível em: <https://pestanasilvestre.wordpress.com/page/3/> [acedido no dia 3 de Novembro de 2015].

Entre a nossa capacidade de domínio sobre as novas tecnologias e a perda desse domínio, para passarmos a coagir dominados por elas, como *uma sociedade de Risco Global*²⁷¹, a própria conceção desta intervenção foi uma espécie de síntese, entre as possibilidades dos respetivos dispositivos eletrónicos e as metas das vontades inerentes à criação artística.

Neste caso em particular, para além de todos os possíveis intervenientes, o processo de trabalho é também síntese de uma relação mútua entre os controladores dos drones e o próprio artista, isto porque, a elaboração da ação construiu-se sobre as capacidades e as possibilidades inerentes aos dispositivos aéreos em relação com o espaço e ação pretendida pelo *performer*.

*Neste momento começo a ter um problema com os drones. É preciso dizer que os drones, ou as câmaras de televisão, não estão só ali. Elas estão dentro das pessoas, porque as pessoas começam a aceitar os drones como algo positivo. Uma coisa é a tecnologia outra coisa é o controlo.*²⁷²

Em suma, a *performance Zangões* torna-se num reflexo e ao mesmo tempo numa tentativa de *representar*, o seu *conflito individual na socialização global*.²⁷³

O primeiro momento de apresentação pública da intervenção/ação/*performance*, *Zangões*, foi integrado no contexto da décima terceira edição do Serralves em Festa, no primeiro dia do evento, sendo *re-apresentada* no dia 16 de julho.

Associada à exposição do próprio artista, como já foi anteriormente referido, *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, este momento performativo apresenta-se como uma ativação da própria exposição física, curiosamente concebida pelo próprio artista a quem a exposição é dedicada.

Apoio ao Programa - Experiências e Aprendizagens

Embora a *performance Zangões*, de Silvestre Pestana, tenha encontrado o seu primeiro momento de apresentação no contexto do Serralves em Festa, é um projeto que deve ser entendido de forma particular e diferente de outros projetos apresentados no mesmo contexto, como o caso das apresentações anteriormente referidas, por parte do Grupo Sintoma.

Este momento performativo está, como foi referido anteriormente, diretamente associado e relacionado com a exposição *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, antes de estar inserido no contexto do Serralves em Festa, tal como a própria exposição em torno da obra do artista se intercala em simultâneo neste grande evento, a ação performativa inerente à mesma, por questões programáticas, é inserida no programa do SEF.

²⁷¹ Cf. Texto introdução do programa: *Performance Zangões, 2016* de Silvestre Pestana. Disponível em: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/silvestre-pestana-tecnoforma/?menu=249> [Acedido no dia 20 de Junho de 2016].

²⁷² Ribas, J., Cerqueira, M. (2016). *Entrevista a Silvestre Pestana*. In Ribas, J. (edit.) *Tecnoforma: Silvestre Pestana*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, p. 121.

²⁷³ *Ibidem*.

Tal é a sua particularidade no contexto deste evento, que volta a ser re-apresentado uma outra vez fora do contexto do festival, desconectando-se de qualquer ligação ao programa do SEF.

É necessário ter em consideração esta realidade, porque a abordagem de investigação desenvolvida ao longo do tempo de estágio, em torno da figura de Silvestre Pestana, esteve longe de ser uma abordagem dada para um caso de apresentação do programa do SEF. *Zangões*, é desta forma uma ação performativa inserida no programa e não propriamente uma ação escolhida para o programa do Serralves em Festa. Com a consciência da construção e apresentação de uma exposição em torno da obra do artista e *performer* português, Silvestre Pestana, em 2016 foi iniciado um processo de investigação, a **21 de outubro de 2015**.

Como foi referido logo no primeiro ponto destacado nesta *II parte* do relatório, em torno do Serviço de Artes Performativas, ao longo da descrição e reflexão construída, definiu-se que um dos eixos da programação do SAP, passava pelo relacionamento em conexão e paralelismo com a programação definida no contexto expositivo do Museu.

A performance *Zangões*, embora se trate de um momento performativo integrado e em relação com a exposição física patente no Museu, não se pode considerar como uma programação paralela construída e trabalhada pelo Serviço de Artes Performativas.

Neste caso muito em particular, a colaboração do SAP desenvolveu-se numa linha de apoio, tendo em consideração o lado performativo que premeia a criação do próprio artista e a motivação que existia em se constituir uma ação/intervenção performativa, no momento da apresentação da exposição, ação esta concebida pelo próprio artista. Foi sobre este mote que se iniciou um processo de investigação e de recolha, mesmo sem a existência de um projeto de intervenção ainda definido.

Em apoio ao Serviço, a investigação iniciada em outubro passou, numa primeira fase, por um estudo prévio da vida, da obra e do percurso do artista.

A investigação começou a ser estruturada e orientada para a parte performativa da obra de Silvestre Pestana e nesse sentido, a **28 de outubro** iniciou-se uma recolha extensiva das várias propostas performativas desenvolvidas pelo artista.

A pouca e dispersa informação em torno da obra performativa do artista - tendo em consideração o facto de se tratar de uma investigação em torno de criações performativas, onde a existência de documentação, informação ou de qualquer outro tipo de fonte sobre os trabalhos se torna mais escassa - o projeto de investigação ganhou uma dimensão maior e uma necessidade de organização específica. Confrontando as informações online (nos espaços de intervenção artística e de galerias onde o artista esteve presente, ou recorrendo diretamente ao site oficial do artista) com uma investigação bibliográfica acrescida, consultando obras onde, direta ou indiretamente, a obra de Silvestre Pestana era referenciada, assim como a própria conjuntura inerente ao seu período de atividade, tentou-se

reunir o máximo de informação possível, tentando construir uma certa linearidade ao desenvolvimento da obra performativa de Silvestre Pestana. No corpo bibliográfico consultaram-se os vários volumes da Revista de Arte Plásticas, catálogos como: Presença Portuguesa na Bienal de São Paulo, em 1977, em que Silvestre Pestana participara junto do grupo de artistas da PO.EX, até catálogos de exposições do artista como, *Águas Vivas* 2001 ou *Acção Fénix 2.0 e Instalação* de 2010 ambos edições da própria Galeria Alvarez (onde as ações foram apresentadas). Após toda esta recolha, que permitiu confrontar datas específicas e participações mais concretas, iniciou-se já no final do mês de novembro, como súmula de todo este processo, a realização de um documento que estruturasse de forma cronológica, os vários trabalhos performativos realizados por Silvestre Pestana, ao longo do seu percurso.

O documento de apresentação, *powerpoint* e escrito, não só descriminava de forma cronológica os trabalhos do artista, como evidenciava as parcerias estabelecidas, os contactos e os relacionamentos mantidos, as participações conjuntas, pretendia sempre que possível, relacionar ou evidenciar o contexto dos trabalhos performativos na conjuntura artística ou no relacionamento com a sua própria obra, a fim de se tentar constituir uma narrativa de todo o processo de trabalho performativo que Silvestre Pestana desenvolveu até à atualidade.

Este documento de trabalho, seria uma das bases para se refletir sobre as possibilidades de apresentação de uma proposta performativa por Silvestre Pestana no contexto da sua própria exposição. A investigação e a realização do documento de trabalho seriam interrompidas pelo apoio dado a outros projetos e mais tarde retomada, a **19 de março de 2016**, onde, partindo deste documento inicial se procedeu à elaboração de um friso cronológico mais sintético, que de uma forma meramente sequencial apresentasse os vários trabalhos, apoiando novamente a programação do serviço neste programa, tendo em vista uma reunião próxima, onde seria discutida a parte performativa inerente à exposição.

No início do mês de abril, participando na reunião juntamente com a coordenadora do Serviço de Artes Performativas, Cristina Grande, o comissário da exposição e Diretor-Adjunto/curador Sênior do Museu, João Ribas, com Paula Fernandes, curadora assistente da referente exposição e ainda com o próprio artista, Silvestre Pestana, foi constituído um diálogo em torno da apresentação de uma intervenção performativa no contexto da exposição. Ao longo deste diálogo e reflexão conjunta, a vontade do artista acabaria por centrar-se na criação de um novo momento, de uma nova ação performativa, o que não deixa em vão a importância da investigação anteriormente constituída em torno do seu trabalho performativo. Em diante, deu-se início a um processo de acompanhamento geral do processo criativo da ação performativa estabelecida pelo artista.

Acompanhando o artista no primeiro contacto ao espaço, em diálogos e conversas paralelas que permitiam perceber a evolução do processo criativo, até ao acompanhamento de ensaios com as várias equipas técnicas, incluindo a equipa de controladores dos *Drones* utilizados na respetiva ação, a envolvência demarcada neste projeto, permitiu, tendo acompanhado de perto toda a evolução e o processo desenvolvido em torno da intervenção, acompanhar parte do raciocínio e as vontades que permeavam o processo de criação por parte do próprio artista.²⁷⁴ Todo este processo acabaria por culminar com a presença na apresentação pública da intervenção, no seu primeiro momento de apresentação no contexto do SEF.

²⁷⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 27. p. 23.

3. Apoio à programação calendarizada além do tempo de estágio

O exemplo do trabalho desenvolvido para programas que se sucederam fora do tempo de estágio, expressa bem o dinamismo do trabalho, desenvolvido no Serviço e acompanhado ao longo do período de estágio.

De uma forma não sequencial, diante de um processo de investigação em contínuo, onde as investigações e os processos de trabalho para cada programa se sucedem muitas das vezes em simultâneo, reforçam uma dinâmica de programação e dificultam a descrição de forma sequencial de um *cronograma para um tempo de estágio*.

Embora se tenha procedido a essa organização metódica, descriminando as várias atividades em torno da programação do Serviço de Artes performativas, a forma sequencial como se dispõem deve ser compreendida tendo em conta a dinâmica do seu corpo programático.²⁷⁵

O cronograma desvanece-se no *tempo de estágio*, quando o processo de trabalho para determinadas tarefas é desenvolvido ao longo do tempo e a sua apresentação pública se estende para lá da periodização definida para o tempo de estágio.

O conjunto de tarefas desenvolvido para estas propostas encontra a sua justificação, tanto na dinâmica da programação, quanto na dimensão do seu programa, que leva a que o processo de investigação se alargue no tempo, a fim de corresponder às necessidades do mesmo - é o caso específico do programa *Museu Como Performance 2016*.

Esta secção encontra-se como uma extensão do cronograma constituído anteriormente, elencando dois programas que ultrapassaram o tempo institucional do estágio, ao mesmo tempo que não deixam de intrinsecamente lhe pertencer.

²⁷⁵ Ver Apêndice Documental – Volume II. *Tabela Cronograma da programação do SAP acompanhada e apoiada no tempo de estágio*, p.146.

3. 1. Museu como Performance 2016

Citando novamente a introdução proferida a propósito da 1ª edição do programa do MCP 2015, suprarreferida:

*(...) define-se como um dos principais eixos dentro da programação anual de Artes Performativas do Museu de Serralves, estabelecendo com projetos como este, o reconhecimento a importância e o destaque singular que a programação do MACS têm dedicado a apresentação de artes performativas debruçando-se sobre a transdisciplinariedade que tem caracterizado as práticas dos nossos dias.*²⁷⁶

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens

Dada a dimensão do programa, a investigação para o mesmo foi iniciada a **11 de janeiro de 2016**, sendo estabelecido um documento de trabalho em contínuo processo de realização.

Ao longo do tempo foram sendo organizadas várias propostas, de vários artistas nacionais e internacionais, num documento de apresentação que serviu de apoio aos programadores para discussão e debate das respetivas propostas a serem apresentadas.

Nomes e apresentações foram sendo acrescentadas e naturalmente retiradas com o avançar do tempo, em contínuo, o documento de trabalho era retomado sempre que fosse necessário desenvolver alterações.

A informação relativamente às propostas poderia ser disponibilizada pelo serviço ou procedia-se a uma pesquisa informal de carácter sistémico, nas respetivas páginas web oficiais dos vários artistas.

O Documento foi organizado e estruturado da seguinte maneira:

1º Parte - Elenco das Propostas Nacionais

2º Parte - Elenco das Propostas Internacionais

Dentro das várias propostas, as *fichas* de artista foram organizadas sempre que a informação fosse conseguida, mediante:

- a.** Imagem identificadora do artista ou de uma proposta de trabalho, dependente da particularidade da escolha proferida;
- b.** Resumo biográfico do artista ou respetivos artistas envolvidos em determinada apresentação;
- c.** Síntese/sinopse de cada trabalho ou do conjunto de trabalhos desenvolvido por determinado artista em análise;
- d.** Registo vídeo (sempre que existentes ou disponibilizados) das diferentes propostas para visualização;

²⁷⁶ Ver Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa: *Museu como Performance 2015*, [p. 12], p. 59.

O documento de trabalho deve ser entendido, não como um documento encerrado, mas estabelecido num contínuo processo de desenvolvimento. Foi realizado para acompanhar reuniões de programação relativamente ao MCP 2016, assim como para apresentação do mesmo, sempre que necessário. A informação recolhida e organizada poderá ainda apoiar o serviço na organização do evento em diferentes ocasiões.

3.2. Edgar Pêra, *Uma Retrospectiva*

Se a retrospectiva de Manoel de Oliveira se apresentava a primeira realizada postumamente, a apresentação de *Uma Retrospectiva*, de *Edgar Pêra* (Lisboa, 1960) mostra-se como a primeira em torno da obra deste cineasta. Até hoje a obra do cineasta português nunca encontrou uma mostra que possibilitasse uma visão conjunta e permitisse desse modo, definir uma linha capaz de expressar a identidade do seu percurso e obra.

Um cineasta com um percurso singular, marcado pelo cruzamento do cinema com as várias alas da criação artística.

Edgar Pêra, Uma retrospectiva, enquadra-se na programação de Cinema em Serralves para 2016, num programa onde também se insere o já mencionado Ciclo de Cinema - *No more Reality?*.

Com uma data e programa em processo de definição, a apresentação pública da referente retrospectiva deverá articular-se no último trimestre do ano, posteriormente ao ciclo de exposições em torno dos artistas Giorgio Griffa, Silvestre Pestana, Hague Yang e Trisha Donnelly.

A programação de Cinema de Serralves em 2016 têm a orientação e comissariado de António Preto.

Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens

Apesar do distanciamento temporal da apresentação pública da respetiva retrospectiva, a investigação para esta proposta iniciou-se a **22 de outubro de 2015**.

Para esta proposta em particular foi realizado um documento de trabalho em torno do cineasta, Edgar Pêra. Esse documento deveria reunir toda a filmografia, um conjunto de informações relativamente à programação realizada em torno do cineasta nos últimos anos, assim como uma síntese de dados biográficos do artista.

Este documento foi utilizado como apoio inicial na definição e formulação do referente programa, num apoio direto ao Serviço.

4. Festival NAA (Novas Artes Associadas) 7º edição - Aplicação prática de experiências e aprendizagens

A participação no NAA poderá, dentro da sua dimensão, ser entendida como uma síntese de todo o percurso, ou como um reflexo, de todo este *tempo de estágio*.

A Participação desenvolvida na sétima edição do Festival Novas Artes Associadas, que teve lugar na cidade de Esposende²⁷⁷ mesmo tratando-se de um programa fora do contexto da programação de Serralves, poderá ser entendido no seu seguimento como, tal como o título deste ponto incita, uma *aplicação prática de experiências e aprendizagens* adquiridas durante o período de estágio, no acompanhamento à produção e programação do Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

No **Capítulo II**, parte que se dedicou sobretudo à descrição da participação desenvolvida nos vários programas acompanhados ao longo do tempo de estágio, foi criado um sub-ponto, ou uma sub-secção com o título: **Apoio ao programa - Experiências e Aprendizagens (Reflexões)**. É nesta breve secção de texto que se tenta condensar toda uma envolvimento dedicada, de forma sectorizada, a cada um dos programas.

Em todo o caso, tornou-se claro que este ponto aglomera uma cota parte daquilo que realmente foi, num termo ampliado, cada experiência e cada aprendizagem.

Pode por isso, entender-se que, os conteúdos e as aprendizagens que se aplicaram na idealização, no desenvolvimento e na construção do NAA, são reflexo de uma *aplicação prática de experiências e aprendizagens*, no largo espectro da sua dimensão.

É um reflexo da experiência adquirida nas várias tarefas desenvolvidas e descritas no ponto supra referido (métodos para trabalho de investigação, construção e elaboração de folhas de sala/documentos de trabalho, organização e revisão de documentos de trabalho e de divulgação, etc.), mas também e sobretudo, torna-se num reflexo de toda uma *presença*, de uma presença que, como se tem vindo a insistir ao longo do texto deste relatório, implica não somente o conjunto de tarefas acompanhadas e realizadas, mas implica um *estar*, um *estar* exatamente no sentido de presenciar (enquanto sujeito *ausente-presente*) a dinâmica de trabalho do Serviço, na organização e planificação que dá a cada programa, na distribuição metódica dos *timing's*, na metodologia aplicada sobre determinadas situações, na forma como se deve ou pode agir diante das várias circunstâncias que são inerentes e que surgem ao longo da construção dos vários projetos, na forma como se relaciona com os vários intervenientes (artistas, técnicos internos e externos, etc.), tudo isto é acompanhado na sua substância, exatamente nessa *presença* ao longo do *tempo de estágio*.

²⁷⁷ A 7ª edição do NAA Festival (Novas Artes Associadas), teve lugar na cidade de Esposende nos respetivos dias 29, 30 e 31 de Julho de 2016. Ver Apêndice Documental, *Cartaz 7ª edição do Festival NAA*. p. 188.

A participação e o trabalho desenvolvido para o Festival tornam-se, neste seguimento, um reflexo sintetizador de todo este amplo corpo de experiências e aprendizagens.

A participação específica no Festival NAA (como se irá descrever mais à frente), incidiu na programação e produção da parte expositiva do referente festival. Assim, a aplicação de conhecimentos e aprendizagens adquiridas no estágio, têm também reflexo ao nível do conteúdo e dos conceitos. Embora a programação acompanhada e apoiada ao longo do estágio corresponda a uma programação de artes performativas e o programa expositivo do NAA se tenha centrado sobretudo num programa de apresentação de artes plásticas e visuais, a forma como se organizou, pensou e se concebeu toda a parte conceptual do corpo de exposições do festival, tem naturalmente também, um reflexo mesmo que indireto na forma como muitos dos projetos foram organizados e concebidos pelo Serviço de Artes Performativas ao longo do estágio.

Curiosamente, o estágio tem também um reflexo que acentua a importância desta noção de *presença/estar* na conceção do próprio festival. Com isto pretende dizer-se que alguns dos artistas que vieram a intervir no NAA, foram conhecidos no contexto do Museu, por vias diferentes, mas que em todo o caso enaltece essa noção de se tornar num reflexo de uma determinada presença, num determinado lugar.

Assim os vários procedimentos de trabalho, levados a cabo ao longo da organização e apresentação da parte expositiva do Festival NAA, tornam-se por isso, reflexo dos procedimentos adquiridos no acompanhamento e apoio desenvolvido ao longo do estágio sobre a produção e programação por parte do Serviço de Artes Performativas do MACS.

Toda a organização de documentos de trabalho, de fichas de artistas, de documentação anexa, de folhas de sala, de dossiers de artistas e de propostas, de organização de meios de produção inerentes a cada proposta, de distribuição e organização metódica de tarefas, assim como todos os procedimentos que não encontram uma descrição possível em texto, tornam-se numa aplicação prática de um *tempo de estágio*, na verdadeira ascensão da sua terminologia.

4.1. Um festival que continuamente se *re-faz* - Festival NAA (Novas Artes Associadas)

O Festival NAA (Novas Artes Associadas), nasce em Barcelos e teve a sua primeira edição no ano de 2011. É, desde então, organizada pela associação artística Esfera Negra (Barcelos) e ao longo das várias edições contou, entre os diversos apoios, com a participação na produção e organização de

outros núcleos, como a Honeysound²⁷⁸ (Barcelos) a galeria SMENT²⁷⁹ (Barcelos) e no caso da sua última edição contou com a colaboração do NICE (Núcleo de Intervenção Cultural de Esposende)²⁸⁰. Ainda a emergir, já na primeira edição, o NAA começava a sedimentar a identidade pela qual se reconhece. Assente num formato de festival *fringe*, à margem, na fenda ou na orla da realidade da apresentação do mundo artístico, em confluência, *sem fins lucrativos, feito e apresentado por artistas*²⁸¹ (de modo a promover novas formas artísticas), o NAA sempre pretendeu ser mais do que propriamente um evento. O objetivo principal, como o próprio nome do festival tem implícito, há já sete edições, passa exatamente por uma associação das várias práticas artísticas, tentando desde sempre, tornar-se num lugar capacitado a promover o encontro entre vários artistas, dimensionando uma inter-relação entre áreas diversas da criação artística.

O NAA torna-se desta forma, um lugar de confluência, de encontro, de diversidade e de associação dessa mesma diversidade. Tornou-se num lugar de experimentação e de exploração artística, tanto quanto, como um lugar de apresentação livre e continuamente exploratório.

É na base da experimentação e da vontade artística que o NAA, em continuidade, tem encontrado os meios necessários para a sua realização. É por isso, um festival que se faz e que continuamente se *re-faz*. Que se *re-faz* no sentido de que se *re-inventa*, modifica. Sem propriamente se definir, “define-se” num formato de festival aberto e disposto a abraçar diferentes realidades, diferentes projetos, diferentes conceitos. Ao longo dos vários anos, apresentando sempre projetos de áreas diferentes, com o foco principal, ora voltado para a música, ora para o cinema, ora para as artes visuais, o NAA tentou sempre que o festival não se encerrasse sobre um único meio de expressão artística. E se o festival anteriormente teve edições mais dedicadas à música ou ao cinema, a sétima edição, por exemplo, teve o seu foco mais orientado para as artes visuais. Se edições anteriores contaram sobretudo com a participação de artistas estrangeiros, a sétima edição apresentou apenas projetos nacionais.

O NAA, nasceu em Barcelos e lá permaneceu durante cinco edições. Na primeira edição, em três dias, de vinte e oito a trinta de Janeiro de 2011, do cinema à música, passaram pela cidade projetos como: os concertos de The Friendowns ou do Coletivo Oruga, no cinema, os trabalhos de Ruben Rios ou de David Gautier, entre muitos outros.

²⁷⁸ Honeysound é um coletivo artístico de música independente sediado em Barcelos, em atividade desde 2002 colaborando e apoiando profissionais ligados à música e à produção. Mais informações sobre a Honeysound em: <http://www.honeysound.com/info.html> (consultado no dia 26 de Agosto de 2016)

²⁷⁹ A SMENT é uma galeria de arte sediada em Barcelos. Mais informações em: <https://galeriasment.wordpress.com> (consultado no dia 26 de Agosto de 2016)

²⁸⁰ O NICE é um núcleo de intervenção cultural, sediado em Esposende, ativo desde 2013 que organiza, promove e dinamiza várias atividades artísticas e culturais na cidade. Mais informações em: <https://www.facebook.com/Nice.esposende> (consultado no dia 26 de Agosto de 2016)

²⁸¹ Ver Apêndice Documental – Volume II. 1º Dossier do Festival NAA 7ª edição, p.174.

Na transição de 2011 para 2012, o festival havia ainda de criar a sua segunda edição, e ao contrário da primeira, o segundo momento demarcava um novo formato de apresentação que não se compactava ao formato de três dias seguidos. Estendendo-se no tempo, de dezembro a janeiro, como momentos de apresentação separados, o festival apresentava uma agenda de vários eventos ao longo deste tempo. Com Workshops, projetos de artes visuais e música, a segunda edição contou com a presença de: Os projetos musicais de Was an Outsider, Blac Koyote ou Evos & P.Ma, nas artes visuais e plásticas, Anoik, Daniel Padure ou Jing Zhou entre tantos outros e ainda alguns Workshops proporcionados, por exemplo, pelo Coletivo Enfarte ou Suna.

Em 2012, apresenta a sua terceira edição com projetos desde a música, a um vasto corpo de mostras no campo das artes visuais, até workshops e cinema, com destaque para a presença de Miguel Filgueiras, no cinema, sendo que o realizador esteve novamente presente na sétima edição.

A quarta edição teve lugar de dezasseis de novembro a vinte e oito de dezembro, com vários concertos ao longo destes dois meses, entre o auditório do NAA e o C.C.O.B (Centro Católico de Operários de Barcelos), desde a presença dos Follakzoid a alguns projetos musicais nacionais como os Torto, Daily Misconceptions ou O Manipulador, entre outros e ainda vários projetos de performance, instalação, fotografia, pintura, música, vídeo e masterclass's.

A quinta e última edição na cidade de Barcelos teve, ao longo de vários dias, desde quinze de novembro a trinta e um de dezembro de 2014, um programa vasto de vídeo, fotografia, escultura, várias intervenções artísticas e música, novamente composto por vários artistas internacionais e nacionais. Foi também na quinta edição que o NAA criou um dos seus projectos, o Music Lab²⁸², como um espaço de encontro e experimentação artística para lá dos momentos de apresentação, em torno do processo de criação e edição, num contacto e relacionamento mantido com os próprios artistas.

A vida nómada do festival NAA iniciou-se na sua sexta edição, ao deixar Barcelos e apresentando uma *micro sessão* com um programa de apenas dois dias no Mosteiro de Arnoso em Vila Nova de Famalicão (dias trinta e um de outubro e um de novembro de 2015).

*Em 2015, o festival muda-se para a igreja do Mosteiro de Arnoso numa intervenção de dois dias, levando uma exposição colectiva internacional de fotografia, escultura sonora/instalação, live video e concertos/performances a um espaço onde o peso histórico proporciona a criação dos diálogos entre a pedra, o som e a imagem.*²⁸³

²⁸² Mais informações sobre o Musica Lab em *Projetos* disponível em: <http://www.festivalnaa.org> (consultado no dia 28 de Agosto de 2016)

²⁸³ Cf. Informação retirada do site da Honeysound sobre a 6ª edição Festival NAA, Disponível em: <http://honeysound.blogs.sapo.pt/111146.html> [acedido no dia 27 de Agosto de 2016]

É ainda na sexta edição que o festival apresenta, pela primeira vez, o seu Ensemble. O NAA Ensemble²⁸⁴, que voltou a ter o seu momento de apresentação na sétima edição do festival, pelo seu cariz profusamente exploratório, experimental e inter-relacional, pode ser entendido como uma espécie de súmula da identidade do festival. Resultado de uma apresentação mutável, o Ensemble consiste numa experiência musical com base na improvisação e experimentação, partindo da direção do festival e estabelecida entre músicos de vários projetos, artistas que participaram no festival e outros convidados.

4.2. Uma fuga até ao mar - 7º Edição do Festival NAA | Esposende

Em estado nómada, não nómada por natureza, depois da Igreja do Mosteiro de Arnoso em Vila Nova de Famalicão, o festival NAA acabaria por caminhar para Oeste da sua cidade mãe. O NAA mudou-se para Esposende, e nesta *fuga até ao mar* encontrou novos parceiros, novos espaços, novas pessoas e novas realidades. Dispôs-se como nómada, sem que lhe custe o ser, a novamente se fazer e continuamente a se *re-fazer*, deixando que as próprias práticas artísticas definam o cartaz, que a circunstância oriente a forma como o NAA se deve recriar, tanto porque o objetivo é que o festival seja sempre um lugar de exploração, de e para artistas, com resultados para todos.

A realização da 7ª edição, como qualquer projeto, deve ser entendida em contínuo, e consciente das diversas mudanças de que foi sendo alvo, ao longo do tempo. O principal responsável pela existência do Festival, Filipe Miranda, reside em Esposende desde 2011, e estabelecendo contacto com o NICE, cedo se percebeu que o NAA poderia vir a instalar-se na cidade à beira mar.

A sétima edição começou a ser delineada ainda no mês de maio de 2016. Nesta altura, surgia a possibilidade de se constituir um evento para a projeção de um conjunto de documentários recentes (em torno da música nacional, abordando diferentes realidades desta área). É no seguimento desta vontade expressa pelos grupos, que se chegou à conclusão que este corpo de documentários poderia ser o ponto de partida para a constituição de mais uma edição do NAA.

Começa assim um longo percurso e uma longa história em torno da elaboração do programa do festival. Partindo da vontade e do interesse em se apresentar este conjunto de documentários, o NICE aceitou o desafio de se juntar à Esfera Negra, representada na figura de Filipe Miranda, para vir a construir toda a programação do respetivo evento.

Sendo que o NAA sempre primou por apresentar um programa diverso que abrangesse várias formas/práticas artísticas, começou a esboçar-se a possibilidade de, em continuidade, se virem a criar mais momentos de apresentação no festival.

²⁸⁴ Mais informações sobre o NAA Ensemble em *Projetos* disponível em: <http://www.festivalnaa.org> (consultado no dia 28 de Agosto de 2016)

Nesse seguimento, enquanto membro do NICE, foi constituído um convite para se vir a desenvolver e a programar um corpo expositivo para o Festival, sempre em sintonia e corelacionamento com o resto dos membros do NICE, como também com a própria Esfera Negra (Filipe Miranda).

Ainda embrionário, foi criado um primeiro dossier de apresentação²⁸⁵, com o esboço de um programa que tinha como foco central os respetivos documentários: *Auto Rádio*²⁸⁶ (2015), um filme/documentário de Gonçalo Pôla em redor de uma digressão do mais recente projeto musical do músico português, Luís Nunes - *Benjamim*²⁸⁷; *Tecla Tónica*²⁸⁸, *A alquimia da electrónica na música em Portugal (1968-2015)* (2016), um filme/documentário de Eduardo Morais, que se debruça sobre a história da música eletrónica em Portugal; *Rendufe*²⁸⁹ (2015), um filme de Miguel Filgueiras, que é síntese do acompanhamento de todo o processo de criação do mais recente projeto do músico Português, Filho da Mãe, o álbum *Mergulho*, inteiramente gravado no Mosteiro de Rendufe em Amares, (...) *um retrato visual que nos projeta para o universo deste novo álbum*.²⁹⁰

Neste primeiro dossier de trabalho já se apresentava um primeiro corpo de exposições, intitulado *Re-expor, Revisitar*²⁹¹, onde se apresentavam dois primeiros momentos expositivos: a coletiva *Quase Ex-Posição* (2016) - uma itinerância desta coletiva apresentada em maio de 2016 no Porto - com os projetos *Manifesto*, de Lázaro Pinto da Silva e *Os Sete Pecados Mortais*, de Filipe Braga, e ainda o projeto “...*Objecto, sombra, Objecto ...*”, do artista portuense, Hugo Castro, onde o artista perspetivava apresentar um segundo momento que revisita o seu trabalho desenvolvido enquanto artista residente na quarta edição da Bienal *Encontrarte*, em Amares.²⁹²

Foi partindo desta primeira realidade, deste primeiro esboço, criado em conjunto entre os programadores, que o NAA começou a ganhar corpo, começou a encontrar a sua estrutura. Os documentários supra referidos acabariam por definir o corpo de documentários do festival, já a secção expositiva havia de sofrer várias alterações, mesmo permanecendo a participação dos três artistas referidos.

²⁸⁵ Este dossier de apresentação foi criado para a apresentação da proposta do Festival à Câmara Municipal de Esposende, que no seguimento, e mais tarde junto da Casa de Juventude de Esposende, acabaria por vir a colaborar como um dos principais Parceiros do evento. Neste documento apresentava-se a história e as informações sobre o Festival, o conceito e as vontades da 7ª edição em Esposende, as primeiras propostas para o programa, os espaços predestinados *à priori*, assim como um esboço orçamental de custos. Ver em Apêndice Documental, *1º Dossier Festival NAA 7ª edição*, p. 171.

²⁸⁶ Ver *Trailer* oficial do documentário/filme *Auto Rádio* de Gonçalo Pôla, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zoKj16nCR8> (acedido no dia 26 de Agosto de 2016).

²⁸⁷ *Benjamim* é o mais recente projeto do músico Luís Nunes. Esta nova personagem vem substituir o antigo projeto do músico português conhecido como *Walter Benjamim*, ver artigo sobre esta questão em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/vamos-enterrar-walter-benjamin-1678547> (acedido no dia 26 de Agosto de 2016); Agora, já com *Benjamim*, numa nova experiência musical em que passa a cantar em português, lança o primeiro Álbum deste novo universo: *Auto rádio* (2015) pela gravadora *Pataca Discos*.

²⁸⁸ Ver *Trailer* oficial do documentário/filme *Tecla Tónica* de Eduardo Morais, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iITOO5AeDd4> (acedido no dia 26 de Agosto de 2016).

²⁸⁹ Ver *Trailer* oficial do documentário/filme *Rendufe* de Miguel Felgueiras disponível em: <https://vimeo.com/154419425> (acedido no dia 26 de Agosto de 2016).

²⁹⁰ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *1º dossier da 7ª edição do Festival NAA* [p.7], p. 174.

²⁹¹ *Idem*, [p.8], p. 174.

²⁹² *Idem*, [p.9], p. 174.

A intenção passava por intervir e abordar vários espaços da cidade²⁹³, sendo que o calendário do festival ficou fechado para o último fim-de-semana de julho de 2016, de vinte e nove a trinta e um do respetivo mês, tal como seria intenção inicial, recuperando o formato da primeira e sexta edição do NAA, condensando as apresentações em três dias seguidos.

Diante dos meios existentes, sentiu-se que seria possível aumentar o programa em ambas as secções. Iniciava-se assim um longo processo em que o festival continuamente se ia estruturando.

Dentro das possibilidades e das impossibilidades, dos previstos e dos imprevistos, das falhas, dos erros e das surpresas, num constante estado de alteração, o festival foi definindo as suas secções.

Entre reuniões, debates e vários documentos de trabalho que iam sendo criados (definindo entre as possibilidades, espaços, artistas, e ações que não chegaram a ser levados a cabo)²⁹⁴, até chegar à forma final, o resultado do festival também pode, e deve, ser entendido diante de todo este seu processo de elaboração. Recuperando o coreógrafo, João Fiadeiro, quando referiu a propósito do seu trabalho:

*É tão importante falar sobre, os enunciados que deram certo, as imagens que deram certo, como as que não deram.*²⁹⁵

Inicialmente, com a intenção de se intervir em vários espaços da cidade, muitas foram as possibilidades delineadas. Alguns dos espaços acabariam por ficar definidos desde o início, mesmo que o programa neles apresentado tenha sido reformulado. É caso do Auditório do CIT (Centro Interpretativo do Turismo), local onde todos os documentários acabariam por ser apresentados, da Casa da Juventude (Arena exterior), onde se realizou o NAA Ensemble e o *Savanna Caffé*, espaço privado onde aconteceram alguns dos momentos musicais. O espaço, ou espaços, para a secção expositiva haviam de conhecer uma outra história.

Inicialmente o interesse orientava-se para uma distribuição, por vários pontos da cidade, de vários momentos de exposição. Com momentos na casa da juventude, num possível espaço de galeria, num armazém desativado, e até mesmo intervenções em espaços urbanos, tentando que com esta estrutura se conseguisse criar uma dinâmica maior e um circuito capaz de ativar a cidade. Com o desenvolvimento do projeto, com o sucessivo aumento e interesse em apresentar um corpo maior de artistas, e diante de um conjunto de entraves que surgiam sobre esta estruturação, surgiu a hipótese de centrar tudo num único espaço, o que incontornavelmente constituiu mudanças até ao nível conceptual da própria secção. Esse espaço surgiu ainda quando o interesse passava pela distribuição das propostas pela cidade, quando dois dos iniciais intervenientes (Lázaro Pinto da Silva e Filipe Braga) demonstraram interesse em que a sua intervenção passasse por esse determinado local. O

²⁹³ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *1º dossier da 7ª edição do Festival NAA* [p.7], p. 174.

²⁹⁴ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier secção de exposições, Arte em trânsito*, p. 179.

²⁹⁵ Texto retirado da gravação da peça *I Was Here*, apresentada na ESAD, Caldas da Rainha em Abril de 2015, disponível: <https://vimeo.com/album/3510664/video/135498255> (acedido no dia 14 de Julho de 2016).

espaço tratava-se de uma antigo posto da Guarda Nacional Republicana (GNR) que, encontrando-se desativado, tornava-se num espaço muito interessante para intervenção destes artistas, isto porque o trabalho de ambos se debruça sobretudo sobre questões políticas e sociais, diante de uma postura crítica e reflexiva, e tendo também acompanhado a realização do momento expositivo que pretendiam trazer para o festival, chegou-se à conclusão de que o espaço se tornaria numa mais-valia para a intervenção.

Onde inicialmente se pensou apenas estabelecer um dos momentos expositivos, depois de contactar com o espaço e de perceber a sua dimensão, concluiu-se que seria possível, e até mais positivo, aglomerar todas as intervenções neste mesmo lugar, centrando todo o corpo expositivo do festival num só sítio.

A respetiva intenção em criar uma dinâmica de circulação que ativasse a cidade e construísse pontos de conexão com todos os espaços que integraram o festival, foi ainda assim construída, integrando duas intervenções de Elisa Queiroz²⁹⁶, uma numa das ruas centrais da cidade (Rua 1º de Dezembro-Rua Direita), a intervenção *Os santos da casa não fazem...*²⁹⁷, uma intervenção de ilustração numa montra, também ela desativada, da respetiva rua e uma segunda, num dos espaços que acabaria por se integrar no festival, onde também aconteceram momentos musicais, no QB (Quanto Baste Caffê), *O Cérebro não se vê...*, uma instalação/Pintura em exposição dentro do respetivo espaço. Foram as duas únicas intervenções, que não se apresentaram no espaço do corpo de exposições.

Antes de entrar na secção do corpo expositivo, parte em que o processo de trabalho se centrou, (embora em todo o caso, o resto do programa e das secções tenha também sido acompanhado e desenvolvidas em paralelo) o programa do festival²⁹⁸ viria a encerrar com três secções definitivas:

- a. **Música:** secção dedicada às performances musicais, onde se apresentaram respetivamente, no primeiro dia (29), as atuações musicais de Noblesse e de Nunchuck vs Off The Records (no Quanto Baste café, QB); no segunda dia, os dj's Approaching SoundSystem, (no Savanna Caffê); e no último dia do evento (31), o recital de violino e piano protagonizado por David Filipe e Pedro Lopes (na Igreja da Misericórdia)²⁹⁹ um projeto da Musicórdia MMXVI³⁰⁰ e integrado no NAA,

²⁹⁶Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7º edição do Festival NAA* [p. 18], p. 182.

²⁹⁷Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 82/83. p. 51.

²⁹⁸Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Cartaz 7º edição do Festival NAA*, p. 188.

²⁹⁹Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 89. p. 54

³⁰⁰*A MusiCórdia é um evento cultural que pretende dinamizar Esposende e a região (...) na Igreja da Misericórdia, edifício do século XVI classificado como Imóvel de Interesse Público. O programa é eclético, percorrendo a história da música desde a Renascença até aos nossos dias, escrita para diversos contextos. (...).* Mais informações sobre o projeto da Musicórdia MMXVI disponível em: https://www.facebook.com/musicordia/about/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info (acedido no dia 28 de Agosto de 2016).

o recente projeto musical Baleia Baleia Baleia³⁰¹ (no Savanna Caffé), e o encerramento de todo o festival com o NAA Ensemble (na arena exterior da Casa da Juventude).³⁰²

- b. Documentários:** Como já foi referido, todos os documentários foram apresentados no auditório do CIT, e tiveram a presença (como momento de introdução) dos respetivos realizadores; No primeiro dia (29), o documentário *Tecla Tônica*, de Eduardo Morais, e no segundo dia (30), os dois restantes, respetivamente, *Auto Rádio*, de Gonçalo Pôla, que a par da presença do realizador foi também introduzido com um *showcase*, pelo próprio músico Benjamim (Pedro Lopes) a quem se deve o filme e *Rendufe*, de Miguel Filgueiras.³⁰³
- c. Exposições:** O corpo de exposições concentrado no antigo posto da GNR, intitulado *Fragmentos de(s) Controlo*, inaugurou no primeiro dia (29)³⁰⁴, constituindo também a abertura oficial de todo o festival e esteve em contínuo, aberto nos dois seguintes, dias (30 e 31), encerrando momentos antes do início do NAA Ensemble. Apenas duas ações não tiveram este espaço como o seu lugar de apresentação, tratam-se das duas intervenções anteriormente referidas, e como tal também tiveram períodos de apresentação diferentes. A intervenção urbana com o trabalho de ilustração (*Os santos da casa não fazem...*), numa das montras da rua, teve início no segundo dia (29), sendo apresentada também como um projeto performativo, um *work in progress*, ou seja, a artista criou a sua intervenção ao longo de dois dias do festival, e o resultado dessa intervenção permaneceu no espaço até ao final do mês de agosto de 2016. O segundo projeto (*O cérebro não se vê...*), foi inaugurado em paralelo aos momentos musicais do primeiro dia (Noblesse e NunChuck vs Off The Records) (29), por se encontrarem no mesmo lugar de apresentação (Quanto Baste - QB), e permaneceu no espaço até ao final de setembro de 2016.

4. 3. Um corpo expositivo dentro do festival - *Fragmentos de(s) Controlo*

O resultado final do corpo expositivo do festival deve ser entendido como uma sùmula de um longo processo de construção. Para pensar no que se tornou, deve-se em todos os momentos recuperar o conjunto de primeiras intenções, e partindo delas poder-se-á chegar a um ponto de situação final. Retomar os enunciados das várias intenções, que se foram estabelecendo ao longo do tempo, é recuperar todo um percurso, todo um longo caminho sem o qual não se poderá refletir sobre o seu determinado ponto de chegada.

Nesse caminho, muitas foram as mudanças, os projetos, as entradas e as saídas, desde a intenção de apresentação dos primeiros projetos como únicas montras do festival, à intenção em se vir apresentar um conjunto de montras distribuídas por vários espaços da cidade, até chegar à exclusividade de único

³⁰¹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 88. p. 54.

³⁰² Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 86/87. p. 53.

³⁰³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 84/85. p. 52.

³⁰⁴ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 49. p. 33.

espaço de apresentação, à vontade em se integrar uma coletiva patente numa das galerias de arte da cidade, à idealização de um programa de ilustração (*Ilustra NAA#07*), que acabou por não ter seguimento, idealizações como todas estas, ajudam-nos a perceber que o corpo final é resultado de um conjunto de circunstâncias previstas e imprevistas, entendido como um processo de trabalho construído sobre esta égide pressa a uma confluência de situações diversas, como um corpo constantemente mutável.

No que diz respeito à programação do festival, no início a intenção passava por uma distribuição de responsabilidades dos vários corpos programáticos do festival, com o objetivo, conscientes dos meios disponíveis, de distribuir funções dentro da organização geral do evento. Não se delineava ainda a constituição concreta da realização de um projeto de curadoria, que com o decorrer do processo se viria a sedimentar.

Neste seguimento, tendo como responsabilidade assegurada a organização do corpo programático de exposições, o conceito desta secção foi sendo continuamente reformulado e modificado com o decorrer do tempo. Inicialmente, o corpo de exposições ficaria reduzido à apresentação de apenas dois projetos (os dois projetos referidos anteriormente e presentes no primeiro dossier de apresentação do festival), com a intenção de distribuir as duas intervenções em diferentes pontos da cidade.

Perspetivando-se aumentar o número de propostas em apresentação, o corpo expositivo começou a ganhar volume dentro do programa geral do festival. Ainda com a intenção direcionada para a distribuição das intervenções por vários espaços, criando a pretendida dinâmica de circulação, foi criado o primeiro conceito para o corpo de exposições. Integrando mais intervenientes, às duas intervenções já definidas, os artistas: Reis Valdez, Felicia Teixeira & João Brojo, Rogério Ribeiro e José Nibra, o corpo de exposições, ainda sem uma “tese” delineada, ganhou um primeiro nome geral.³⁰⁵ Pedindo emprestado o título a um dos trabalhos fotográficos do Arquiteto e Designer português, António Sena da Silva (1926-2001), a secção expositiva passou a chamar-se *Arte em Trânsito*. De uma arte que continuamente se apresenta, se transporta, se troca, se vende, se desfaz, se perde, e que retorna a ser apresentada (se é que, atualmente, encontra um momento de apresentação em concreto). Pretendia-se dentro deste conceito, construir um momento de apresentação em *trânsito*, em confluência e em associação. Constituindo um circuito expositivo entre espaços díspares, o objetivo passava por se tentar criar um lugar de apresentação dissidente, em torno daquilo que é a “realidade de apresentação” que circunda o universo das práticas artísticas na nossa contemporaneidade.

³⁰⁵ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier secção de exposições, Arte em trânsito*. p. 179.

Arte em trânsito definiu-se desta maneira, como mais uma fase, mais um momento dentro de todo o processo, tornou-se em mais um fragmento. E de muitos fragmentos este longo caminho se haveria de compor.

Com a necessidade em definir um ponto final, para que os projetos de trabalho pudessem começar a progredir, as dificuldades que surgiam em conseguir assegurar todos os espaços pretendidos, começou a tornar-se um entrave para a idealização das intervenções. O corpo de exposições começa assim a desenhar uma nova fase, dentro do seu processo de construção.

O conceito de apresentação de vários momentos expositivos, em vários espaços da cidade, era desta forma abandonado, e sem que todo este processo se prolongasse por mais no tempo, concluiu-se que a opção mais viável seria a de aglomerar todos os momentos expositivos num só espaço.

Síntese de todo este processo, a escolha do espaço iria recair sobre um lugar que desde o início se aparentava como um dos espaços mais desejados para integrar o evento. Inicialmente definido para receber apenas uma intervenção (intervencionando apenas uma parte do total do espaço), o lugar reunia um conjunto de características que o destacavam diante das outras possibilidades existentes: A dimensão de que dispunha (várias salas e secções separadas e com características diversas, iluminação natural, espaço exterior, possibilidade de se estabelecer mais do que uma via de circulação), a sua localização geográfica (zona central da cidade, ponto intermédio entre o resto dos espaços que integravam o festival), o facto de se tratar de um espaço desativado e como tal, com poucas restrições para as possíveis intervenções, davam a este espaço um lugar de destaque entre os demais.

O espaço do antigo posto da GNR de Esposende, como o espaço selecionado, passava a assumir a centralidade de todos os momentos expositivos, constituindo um corpo expositivo *uno*, desfragmentando-se em vários momentos/secções de apresentação.³⁰⁶

Dispondo o edifício de vários espaços, tomou-se a decisão de aumentar novamente o número de intervenções, construindo uma lógica de “um artista por sala/espaço”, uma decisão imbuída também pelo espírito do festival, que sempre tentou procurar que o NAA se definisse enquanto um lugar de apresentação, disponível e aberto, num espaço de apresentação cujas restrições se desvanecessem no seio da experimentação, exploração e até improvisação, em sùmula, como um lugar *possível*.

Sintetizavam-se desta forma novos pontos para as intervenções. Sem criar qualquer conceito que cingisse de alguma maneira as intervenções, aberto à diversidade e à multiplicidade das práticas artísticas e dos conceitos operativos, cada intervenção dispunha de um espaço para cada interveniente (selecionado em relação com a intervenção/apresentação e em diálogo com o curador) e um montante atribuído a cada respetiva intervenção (tentando em todo o caso, sempre que possível cobrir todos os

³⁰⁶ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 48. p. 33.

custos associados para que a intervenção se tornasse possível). Enquanto lugar de apresentação, estava assim disponível a receber: *re-apresentações* de trabalhos, novos projetos ou projetos em curso, novas intervenções estabelecidas exclusivamente em relação com o lugar (*case specific*) (resultado neste seguimento de uma residência artística).

A par disto, o espaço na sua identidade (o facto de se tratar de um antigo posto de GNR) havia de se tornar preponderante para a definição de um “conceito geral”. De forma descomprometida, deixando o campo de possibilidades aberto a qualquer intervenção/apresentação, o princípio passou por deixar o espaço respirar dentro da sua própria identidade e do seu estado atual, da sua realidade, do seu estado presente em concordância com a sua história ou com as suas histórias, com o seu passado.

Seria a partir do espaço que, de forma natural e quase intuitiva, o corpo de exposições passava a ganhar um novo título, um novo nome ou tão simplesmente uma nova identificação. Esse título pretendia não encerrar nem associar o corpo de exposições a um termo de coletiva (tendo em consideração para tal, o contexto de apresentação de um festival, onde à margem de uma apresentação conjunta, os projetos podem ter a sua independência e particularidade não se relacionando) nem por contrapartida definir, um conceito que construísse uma “obrigação” ou um princípio comum entre as várias apresentações. *Fragmentos de(s) Controlo* surge e define-se exatamente por aquilo que acreditamos que sejam todas estas apresentações, Fragmentos. São e tornar-se-ão em todo o caso fragmentos de si mesmas, em fragmentos daquele espaço e daquele determinado tempo. Fragmento torna-se, ao mesmo tempo, num termo simbiótico entre a unidade e a fração de, porque um fragmento implica presunçosamente um todo, uma parte de um todo. O todo será o espaço, ou até mesmo o evento, e de forma particular serão fragmentos dele. Citando, neste seguimento, o texto geral do corpo de exposições:

*Vários artistas irão intervir no espaço, deixando um fragmento na sua íntima história. (...) As intervenções do festival serão fragmentos daquele espaço, tanto quanto mais, simplesmente porque é ele, este lugar em potência, que os acolhe.*³⁰⁷

O binómio “de controlo” ou “descontrolo”, preenche o resto do título, e se por um lado parece identificar a qualidade dos fragmentos, enquanto sujeitos da frase, também parece aludir para uma certa identificação de um espaço. De um espaço *de controlo, de controlo sobre uma sociedade, de uma sociedade que criou esse controlo e que agora se controla sendo controlada (...)*³⁰⁸, como se refere no próprio texto de introdução. Refletir sobre o espaço em si foi também, incontornavelmente, uma das vontades assumidas. Olhar para o espaço, diante do seu estado atual, debruçar-se sobre o seu estado de potência, no estado ambíguo em que se encontra, entre o que foi, o

³⁰⁷ Ver em Apêndice documental – Volume II. *Folha de Sala geral/ Disposição das exposições, Fragmentos de(s)Controlo* [p.1], p.189.

³⁰⁸ *Ibidem*.

que é e o que será (no presente, passado e futuro). Desativado, em *estado de pausa*, a ideia pré-concebida de um antigo posto policial, parece nunca ser desligada, até porque as marcas físicas que nele residem, incontornavelmente, nos orientam para uma identificação intuitiva. Pensar qual o espaço ou com que espaço podem (hoje) as práticas artísticas dialogar e se apresentar, passa também a ser uma das diretrizes de toda esta apresentação.

E, sem que o espaço se dilua o que se assuma entre os “fragmentos”, *vai mostrar, vai ser mostrado, vai dar a ver e ser visto. O espaço sem nunca se dissimular daquilo que mostra, mostra-se.*³⁰⁹

Aos artistas já selecionados, dada à disponibilidade de espaços e de meios para, surgia a possibilidade de se aumentar o número de mostras. Neste seguimento, passaram a integrar o lote de propostas, os artistas: Susana Soares Pinto, José Nibra, João Teixeira, José Oliveira, Filipe Miranda, Miguel F, Vítor Silva (com apresentado de uma proposta performativa em diálogo com o momento expositivo de Lazaro Pinto da Silva & Filipe Braga) e ainda, tendo em consideração um contexto como o de um festival, passou também a integrar-se a participação do projeto *AmareMar Arte e Comunidade*³¹⁰, dedicando um dos espaços de exposição à apresentação do registo fotográfico documental (por Vânia Silva) de todo o processo de construção de um painel ilustrado, criado na cidade de Esposende, resultado de uma oficina de ilustração realizada no âmbito do projeto e conduzida pela artista Joana Rosa.³¹¹

O corpo de exposições ficava desta forma constituído, além da presença do projeto *AmareMar*, por **catorze artistas**, criando **onze momentos expositivos**, distribuídos e organizados em **quatro secções**: Piso inferior e Piso superior (1º piso) - Posto da GNR, Casa do Comandante e Espaço Exterior. Distribuindo metodicamente (tendo também em consideração o melhor espaço para cada intervenção) as intervenções por vários pontos, foi criada uma dinâmica de circulação que permitia também, percorrer todo o edifício, intervencionado assim a grande maioria dos espaços.

Apesar de no contexto do festival se ter definido um conjunto de pontos de âmbito geral para todas as intervenções, cada projeto deve ser entendido na particularidade do seu acompanhamento e do seu próprio desenvolvimento.

Cada apresentação deve também ser entendida como o resultado de todo um processo de trabalho, que implicou vindas ao local (em alguns casos mais do que uma) para que o artista pudesse contactar com o espaço e perceber como poderia constituir a sua apresentação, em alguns casos implicou uma

³⁰⁹ Ver em Apêndice documental – Volume II. *Folha de Sala geral/ Disposição das exposições, Fragmentos de(s)Controlo* [p.1], p.186.

³¹⁰ O projeto *AMAReMAR : Arte e Comunidade*, foi criado em 2016 na cidade de Esposende. Como um projeto de intervenção social e comunitário, procura promover a coesão social através da valorização da educação, da cultura e da arte. Através dos meios de expressão artística o projeto procura estimular a participação da comunidade para a formação do indivíduo e do coletivo. Para além da realização do respetivo mural ilustrado, o AMAReMAR, têm desenvolvido mais trabalhos como resultado das várias oficinas que vêm realizando: A peça de teatro “Mar de Gente” ou a participação no evento Esposende a Dançar com o grupo de Percussão, são alguns dos exemplos. Mais informações sobre os projetos desenvolvidos pelo AMAReMar em: <https://www.facebook.com/comunidade.amaremar/> (consultado no dia 29 de Agosto de 2016).

³¹¹ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 60. p. 39.

estadia (residência artística de cerca de uma semana anterior ao festival), estadia esta que deve ser também entendida na particularidade de cada projeto, tendo em alguns dos casos, essa estadia ou *presença*, uma implicação conceptual direta com o espaço, com a região (cidade) ou com um determinado acontecimento, resultado dessa tal *presença*.

Em todo o caso, primou-se também para que continuamente fosse mantido um diálogo com os artistas, a fim de que todo o processo de trabalho fosse acompanhado e apoiado ao longo do tempo e da sua evolução. O resultado final de cada apresentação foi também síntese de todo este acompanhamento e relacionamento, não só entre curador e artistas, mas também no contacto que acabou por ser estabelecido, ao longo do tempo, entre os próprios artistas.

O acompanhamento, ao nível do que é o sector de produção, implicou de forma geral, processos de trabalho como: total acompanhamento de artistas e dos respetivos projetos desde os primeiros momentos; transporte de obras e materiais de produção; acompanhamento e apoio das montagens e desmontagens (auxílio de equipa de intervenção); organização da distribuição de estadias, alimentação e apoio de produção para cada interveniente.

Dada a dimensão do número de apresentações e tendo em consideração o contexto do festival, a ideia inicial passa por se constituir uma folha de sala que englobasse a informação de todos os projetos, à imagem da folha de sala realizada para o projeto *Museu Como Performance 2015*³¹², contudo, a opção de grupo haveria de recair sobre a construção de uma folha de sala geral, com um texto de introdução e com informação da distribuição das exposições³¹³, e um conjunto de *folhas de parede*³¹⁴, (construídas sobre o mesmo processo - recolha e organização³¹⁵ -, desenvolvido nas várias propostas do programa acompanhado em estágio), com informação sobre os projetos e artistas correspondentes. Foi ainda acompanhada a construção do cartaz publicitário³¹⁶ em diálogo com a equipa design da Galeria *Sment*, Barcelos.³¹⁷

4. 4. Vários fragmentos

A porta principal de entrada do antigo posto da GNR tornava-se agora numa das entradas deste amplo corpo expositivo. Era a porta de entrada para o projeto - *Tempus*, de **Lázaro Pinto da Silva e Filipe Braga**³¹⁸. Reconstituindo uma nova realidade expositiva, o projeto *Quase Ex-posição* que levou ao interesse deste espaço, era agora substituído por um novo projeto. Em *Tempus*, ambos os artistas

³¹² Ver em Apêndice Documental – Volume II. Folha de Sala do programa *Museu como Performance 2015*, p. 59.

³¹³ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Folha de Sala geral/ Disposição das exposições, Fragmentos de(s)Controlo*, p. 189.

³¹⁴ Ver em Apêndice Documental.- Volume II. *Exemplo de Folha de Sala/Parede 7ª Edição Festival NAA* p. 192.

³¹⁵ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA*, p. 182.

³¹⁶ Ver Apêndice Documental – Volume II. *Cartaz 7ª edição do Festival NAA*, p.188.

³¹⁷ Ver mais informação sobre a secção de Design da Galeria *Sment*, Barcelos em: <https://smentfiles.wordpress.com> [acedido no dia 23 de Agosto de 2016].

³¹⁸ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [pp. 13 e 14], p.182.

revisitaram projetos já desenvolvidos e criaram novas propostas intimamente e exclusivamente criadas para este local (incluíam projetos de vídeo/som, instalação e fotografia). Continuamente ligados a questões e reflexões do campo político, social e humano, no antigo posto da GNR, as intervenções destes dois artistas apresentavam-se logo à entrada do edifício, onde outrora foi o espaço de receção. Uma fotografia, iluminada por uma luz indireta, apresentava a primeira imagem do projeto *Carne* (2013)³¹⁹ do fotógrafo, Filipe Braga. Um projeto nunca antes apresentado, em estreia, enunciado na receção do edifício era, mais à frente apresentado numa das celas do espaço. Uma série de fotografias, em diálogo profuso com o espaço da cela (agora com a porta aberta), apresentava um conjunto de imagens de restos de *carne animal*, que imperativamente colocava o observador num estado de contínuo questionamento sobre o seu estatuto, sobre o seu lugar, sobre o lugar da sua própria *carne*. Ainda na receção, era apresentada uma das obras de Lázaro Pinto da Silva, *Moribunda* (2016).³²⁰ Observando através do balcão de atendimento, o espectador era confrontado com uma instalação onde uma cadeira de rodas se colocava sobre um mapa da Europa, disposto sobre o chão. As duas rodas da frente pousavam geograficamente, uma sobre a França e outra sobre a Alemanha. O eixo franco-germânico, como plenas alusões ao domínio político e económico atual, era demarcada sobre uma Europa incapacitante, imóvel, deficitária, *moribunda*.

Antes de entrar no corredor de circulação, estreito e longitudinal, onde se encontram as duas celas do edifício, a única peça apresentada como resultado de um trabalho conjunto, é apresentada numa das “salas de espera”, a instalação *Silhuetas* (2015)³²¹, onde duas silhuetas, suspensas por um cabo de aço, se movimentam consoante a circulação dos visitantes no espaço. Uma janela coberta por papel vermelho constrói um ambiente cromático, onde essas mesmas figuras se apresentam. Aparentemente sem identificação, tratam-se das silhuetas dos dois artistas, porém o fundo a negro recupera-lhes a todo o momento o estado de não-identidade. Sem identidade permanecem também as figuras, os corpos, ou simplesmente as vestes, da instalação *Refugiados* (2016)³²², também de Lázaro Pinto da Silva. Depois da cela onde se apresentavam as imagens do projeto *Carne*, este outro “quarto provisório”, recebia novos inquilinos. Com a porta fechada, possibilitando a visão apenas pela janela de comunicação, a sala (escurecida/*black box*) apresentava várias peças de roupa, novamente suspensas, vestes ou novamente corpos, sem identificação, sem rumo, suspensos e enclausurados. Na folha de sala para esta instalação lia-se o texto do filósofo alemão Nietzsche:

Zarathustra viu muitos países e povos, e em parte nenhuma do mundo encontrou maior poder na terra que o das obras do amor; ora o seu nome, é “bem” e “mal”. (...) Até ao presente tem havido

³¹⁹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 50/51 p. 34.

³²⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 52. p. 35.

³²¹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 55. p. 37.

³²² Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 53/54. p. 36.

*mil fins diferentes, porque houve milhares de povos. O que falta, é a cadeia lançada a estas mil cervizes, o que falta é um fim único. A humanidade ainda não tem fim. Mas disse-me irmãos, se a humanidade sofre por lhe faltar fim, não será porque ainda não existe humanidade?*³²³

Continuando a percorrer o corredor, entre salas de arquivo, gabinetes de delegação e salas de apoio à vítima (mantendo ainda a identificação), o momento expositivo *Tempus*, termina com um trabalho que lhe preconiza o mesmo termo, a instalação de som e vídeo (em *loop*), *O Tempo*.³²⁴ O observador parece finalmente descobrir a origem do som que se têm feito sentir por todo o espaço. O som pertence à trilogia de filmes, *O Tempo* (cinco minutos e cinquenta segundos, em somatório), em que o tempo é subjugado à sua questão primordial: O que é o tempo?, construindo-se a partir daqui uma sequência de três filmes, que apresentam três realidades aparentemente dispares da noção da passagem do tempo. Em três momentos, uma imagem fixa grava situações plenamente diferentes, onde entre a monotonia e a calma do movimento das águas de um rio, a circulação fervente de uma estrada onde os veículos se parecem sobrepor e uma filmagem final, que em base sintetiza a realidade dos dois vídeos anteriores, transportam o observador para aparentes diferentes realidades temporais. Como refere Filipe Braga, *a noção humana de tempo encontra-se ligada de forma íntima às percepções fornecidas pelos sentidos - com destaque certamente para o sentido da visão (...)*³²⁵

É no contexto deste momento expositivo que no segundo dia do festival, pelas dezassete horas - **Vitor Silva**, apresenta a *performance “movimentos no tempo”* - Uma ação performativa, que com uma linha coreográfica predefinida, define-se pela exploração da expressão do movimento livre e improvisado à circunstancialidade da realidade, do meio onde se apresenta. Com *movimentos do corpo no tempo*, o *performer* interage e relaciona-se com duas instalações presentes em *Tempus*. Essa interação (que se estende até ao público) começa no interior da cela onde se encontra a instalação *Refugiados*, e termina na sala onde se apresenta a instalação *Moribunda*. Em cerca de quinze minutos, o corpo de Vítor Silva, sobre tensão, perdido, à procura de algo, movimentou-se continuamente entre os corredores, as pessoas e estes dois compartimentos.³²⁶

Nesta primeira secção (Piso inferior), seguem-se mais quatro momentos expositivos. Progredindo para um novo volume do edifício, três salas de arquivo recebem, respetivamente, o registo documental do mural ilustrado do - **projeto AmareMar (2016)** - e duas outras propostas (apresentadas em associação com a galeria artística *Sment*), a intervenção - ***Eu não sou o que já fui (2016)*** de **Filipe Miranda**³²⁷, e o projeto instalação/ensaio preliminar do artista Miguel F., *Da queda - lab #1*.

³²³ Nietzsche, F. (1883), *Assim falava Zaratustra*, Lisboa: Guimarães editores, p. 67.

³²⁴ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 56 p. 37.

³²⁵ Fragmentos de texto como este, são resultado das várias conversas estabelecidas com os próprios artistas durante o processo de trabalho.

³²⁶ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 81. p. 50.

³²⁷ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Dossier das *Informações sobre os artistas e os projetos do Festival NAA 7ª edição* [p. 16], p. 179.

Numa sala ainda marcada pelos contornos das prateleiras do arquivo, Filipe Miranda realiza uma intervenção crua e intuitiva. Com um pincel e um copo de tinta (objetos que também acaba por deixar no lugar de apresentação), nas três paredes do espaço, desenha em tom de esboço, fugazmente, ao centro, uma figura antropomórfica, à direita uma cruz e à esquerda uma frase, *já não sou o que já fui*. Um corpo que já mais será o que é, como qualquer corpo, como qualquer coisa, como o próprio espaço do antigo posto da GNR, que não é o que já foi.³²⁸

Paredes meias, na sala ao lado, convive o projeto de **Miguel F.**³²⁹, *Da queda - lab #1 (2016)*, uma série de imagens dispostas numa das paredes, apresentam digitalizações de cadernos e folhas soltas, com desenhos, palavras soltas e vários textos.³³⁰ Na outra face da sala é projetada uma imagem difusa sobre a imagem de uma lua, colocada sobre a parede.³³¹ Uma apresentação, como um lugar em potência, por ser ou porque continuamente se encontra em estado de pesquisa, de procura de investigação, o projeto de Miguel F., como o próprio artista refere: *É um projeto de pesquisa e exploração livre centrado nas múltiplas e oscilantes dimensões dos afetos, do amor e das relações humanas*.³³² De forma exploratória, o artista parece proporcionar a entrada no seu *laboratório*, as palavras soltas e por construir, as imagens que apresenta parecem remeter para esse universo das relações humanas, do seu valor representativo em torno dos vários paradigmas humanos e sociais que circundam aquilo que achamos querer, como o amor. E o título parece aludir para esse mesmo universo, recuperando novamente o discurso do artista: (...) *nas palavras do filósofo esloveno Zizek, Café sem cafeína, açúcar sem calorias, amor sem quedas (love without the fall, without falling love)*.³³³

Ainda nesta secção, o visitante é novamente confrontado com um som, agora ainda mais vibrante e constate. Constantemente todo o edifício, não só esta sala ou esta secção, todo o espaço é absorvido pelo som de um aparente instrumento de sopro, um trompete ou mesmo uma sirene. O som parece emergir de uma sala cujo acesso é negado à primeira tentativa. O visitante é assim convidado a procurar o acesso àquela sala de onde o som surge. Sendo obrigado a sair do edifício e a percorre-lo até às suas traseiras, a intervenção de **João Teixeira**³³⁴, *Guaritas (2016)*, dispõem assim de uma entrada exclusiva, sala em que o espectador finalmente confirma que o som nasce dali. O som de ordem constante e o título *Guaritas* parecem desde logo interagir com a identidade do espaço, de um

³²⁸ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 57. p. 38.

³²⁹ Ver em Apêndice Documental – Volume II. Dossier das *Informações sobre os artistas e os projetos do Festival NAA 7ª edição* [p.15], p. 179.

³³⁰ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 58. p. 38.

³³¹ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 59. p. 39.

³³² Ver em Apêndice Documental – Volume II. Dossier das *Informações sobre os artistas e os projetos do Festival NAA 7ª edição* [p.15], p. 182.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Idem*, [p. 6], p. 179.

antigo posto de GNR, de um espaço de controlo, de vigilância e de segurança, como uma guarita numa qualquer arquitetura militar.

João Teixeira encontra aqui um dos seus primeiros momentos expositivos, e não fugindo completamente à sua formação base em Escultura (FBAUL), numa relação matéria-som, constrói três estruturas que associadas à instalação sonora, tornam-se em corporizações desse mesmo som ou tão sintomaticamente corpos do movimento que esse som parece ordenar. O som imperativo, rapidamente se associa ao som de ordem militar, sentido, formação e silêncio, três momentos, constituindo assim três corpos ou três movimentos corporizados.³³⁵

Chegando ao fim das mostras presentes nesta primeira secção do corpo de exposições (piso inferior), o espaço do antigo posto da GNR seria ainda o lugar de mais uma secção (1º piso - superior) e com ela, três novos momentos expositivos. O acesso ao piso superior é estabelecido através de um bloco de escadas. Nessa subida, as paredes não conseguem (nem pretendem) esconder o seu estado de deterioração, a incomensurável passagem do tempo sobre a matéria. Não como marcas de desgaste, mas como marcas de uma intervenção, como novos fragmentos daquele lugar, três projetos passam a ocupar três antigas camaratas.

Na primeira sala, presente no pequeno corredor deste primeiro piso, orientada a sul e desorientada geograficamente, foi, poderá assim dizer-se, constituído um lugar de apresentação *equidistante*. Na equidistância entre *o cá e lá*, entre dois pontos, dois lugares. *O cá e lá*, trata-te muito concretamente dos dois pontos distanciados territorialmente: a cidade de Esposende, em Portugal e a cidade de Manchester, no Reino Unido. Com o artista, **José Nibra**³³⁶, omnipresente apresenta-se *Achilles and the Tortoise - 2nd Half (2016)*, o segundo momento de apresentação do projeto *Trails and Ways*, desenvolvido em investigação na pós-graduação em fotografia, que realiza na *Manchester Metropolitan University*, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Se no primeiro momento de exposição, a *pausa da imagem em movimento* tomou o centro da apresentação, neste segundo momento, José Nibra reformula a problemática, *passando para a imagem que é colocada em movimento*.³³⁷ A apresentação de *Achilles and the Tortoise - 2nd Half*, é resultado de um longo relacionamento estabelecido entre o curador (que passou a agir como intermediário) e o artista. Entre as imagens, que se trocaram por correspondência de correio real e as imagens (ou movimentos delas), que se trocaram por uma corresponderia virtual, a apresentação final é síntese de um longo processo de trabalho à distância, questionamento às próprias lógicas dessa equidistância. Como intermediário, junto da omnipresença do artista (possibilitada através dos meios digitais/web) o projeto foi estabelecido na respetiva sala, ganhando assim, finalmente, um lugar físico. Entre o corpo de imagens

³³⁵ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 61/62. p. 40.

³³⁶ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p. 7], p. 182.

³³⁷ *Ibidem*.

físicas e em *pausa* (documentação trocada por correspondência real) colocadas sobre uma das paredes e apresentadas numa espécie de espaço laboratorial, trazendo um pouco do possível espaço do *atelier*, até às projeções (duas projeções - projetores vídeo - que correspondiam também à única iluminação existente no espaço) das imagens em movimento, a instalação constituía-se, entre um corpo de texto e ausência de imagens e no seu reverso, um corpo de imagens e ausência de texto. As imagens agora animadas, em *gifs*, em sequências tépidas, tratam-se de um conjunto de imagens recolhidas em Dvd's, que o artista foi colecionando das viagens que fazia ao Broadhurst Park, estádio do clube de futebol inglês, *United of Manchester*, clube (mais propriamente a ação dos adeptos deste clube) do qual, José Nibra parte para a sua investigação.³³⁸

Num projeto de investigação que se dobra *sobre os limites do conto/estória, arquivo e as diferentes vidas da imagem nas práticas artísticas contemporâneas*³³⁹, as imagens que apresenta são imbuídas do interesse em tentar perceber *como no futuro estas poderão ser ativadas para contar uma estória diferente daquela que os tempos atuais nos fazem prever*.³⁴⁰

De mais imagens se vai encher o espaço esvaziado da sala que se segue nesta secção. Refere-se a espaço *esvaziado*, pela libertação de área que, **Rogério Ribeiro**³⁴¹, cria com a apresentação de **“5 imagens para Esposende” (2016)**. São exatamente cinco imagens, cinco registos fotográficos alinhados numa só parede. As imagens a preto e branco, convidam o observador a colori-las. A colorir não somente numa tentativa de lhes dar cor, mas num convite a colorir a imaginação, que partindo delas se começa a formular sobre cada um de nós. Três delas tratam-se de um excerto de uma série *que pretendia representar um lugar abstrato num tempo qualquer*³⁴², como resultado de registos casuais surgidos de *acontecimentos circunstanciais*.³⁴³ As outras duas tratam-se pois, como o próprio artista as vê, *de clichés, mas porque não?*³⁴⁴ Cinco imagens para - em algumas delas intuitivamente reconhecendo o lugar - Esposende, entendidas em hipótese, como imagens para o devaneio e para a reflexão do espectador que as olha e as “leva” consigo.³⁴⁵

A encerrar esta segunda secção, na terceira sala do piso superior, apresenta-se o projeto ou o *re-visitamento* de um projeto de **Hugo Castro**³⁴⁶, **“...objecto, sombra, objecto...” (2016)**. Selecionado desde o início do festival, o projeto de Hugo Castro viveu muitas possibilidades de apresentação, sendo em todo o caso reflexo de um processo de trabalho realizado durante o tempo em que o artista

³³⁸ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 63/64/65/66. pp. 41 e 42.

³³⁹ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p.8], p.182.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Idem, [p.9], p.182.

³⁴² Idem, [p.1.] p.182.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Ver Apêndice Iconografico – Volume II. Imagem 67/68. p. 43.

³⁴⁶ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p.1], p.182.

esteve presente no NAA, o conceito da respetiva intervenção/apresentação mantêm-se coeso desde os primeiros momentos. Foi esse conceito, o de revisitar um projeto já realizado, que sempre moveu Hugo Castro. Dizer que revisita um projeto, neste caso, torna-se o mesmo que dizer que revisita um objeto, um objeto que tem “perseguido” o trabalho do artista há já algum tempo. A partir de um objeto e das suas múltiplas sombras, *numa busca constante de possibilidades de formas que um objecto pode conter em si mesmo*³⁴⁷, Hugo Castro revisita o trabalho realizado enquanto artista residente convidado na quarta Bienal *Encontrarte* em Amares, 2015. Em Amares, o artista corporizou várias e diversas sombras (em ferro) de um mesmo objeto, criando uma “série sequencial” dessas respetivas sombras. Uma dessas sombras produzida em grande escala (cerca de cinco metros) foi cravada sobre uma pedreira da região. Essa *sombra metálica* permaneceu no local até à derrocada do rochedo. Neste segundo momento expositivo, Hugo Castro recupera e *reapresenta* essa mesma sombra, ou o que resta dela. Sobre um plinto branco, ao centro da sala, a nova forma escultórica da sombra é apresentada como um novo corpo, como uma nova forma do mesmo objeto. Nas paredes laterais, o artista apresenta essa “série sequencial” de múltiplas sombras de forma linear, uma série de peças que parece desfragmentar o objeto, esse (objeto base) que nunca nos chega a mostrar. Hugo Castro nunca nos dá o ponto de partida e pouco incita o ponto de chegada, aquilo que apresenta é o resultado de múltiplas possibilidades.³⁴⁸

Terminando o corpo de exposições presentes nas secções do posto da GNR, voltando ao primeiro piso, o público tem acesso ao exterior através de uma nova porta, que não a mesma com a qual tivemos acesso ao primeiro momento expositivo. Chegando ao exterior, percorrendo o edifício no sentido inverso ao das suas traseiras, em direção à saída, encontramos a intervenção³⁴⁹ de **Felícia Teixeira & João Brojo**³⁵⁰, com o título **25 de Julho de 2016 (2016)**. Tal como se tem caracterizado o trabalho realizado por esta dupla, a intervenção de Felícia Teixeira e João Brojo no festival NAA, torna-se num *caso específico*, síntese de um processo intimamente relacionado com o lugar e em concreto com a região. Os dois artistas cobriram toda a parede lateral da *Casa do Comandante* com várias impressões. Coladas como cartazes, de forma sequencial, as várias folhas criavam uma única imagem. A imagem em grande escala apresenta uma aparente paisagem idílica das margens do rio Cávado. As águas do rio encontram-se, porém, marcadas pela passagem de um qualquer corpo. Um rasto parece remeter para a passagem de um barco sobre o rio, só que do rasto, a imagem não nos dá nada mais do que somente ele, esse rasto. Umas letras e uns números pintados sobre uma parede lateral à imagem, parecem identificar algo. Uma pequena folha de apoio (tendo em consideração a dimensão

³⁴⁷ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p.1], p.182.

³⁴⁸ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 69/70. p. 44.

³⁴⁹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 77. p. 48.

³⁵⁰ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p.11], p.182.

da intervenção com que dialoga) mostra aquilo que parece faltar na grande imagem e que justifica o responsável por tal rasto de água.³⁵¹ Um avião, mais concretamente um *canadair* da proteção civil, que passou sobre o rio Cávado precisamente a 25 de julho de 2016 e aqueles números e letras pintados na parede tratam-se exatamente das identificações desses veículos.³⁵² Na paisagem, a cidade de Esposende olha e enfrenta o pinhal de Ofir, na mesma imagem circunstancialmente outra coisa se enfrenta. Uma imagem que resguarda assim várias histórias, entre o todo e o fragmento ficam coisas por contar.³⁵³

A *Casa do Comandante*, como última secção deste corpo expositivo, dispõe ainda de três *fragmentos*, de outros três momentos de apresentação. Em diálogo com a casa, entre os espaços da cozinha, a sala de estar ou os próprios quartos, num eterno jogo reflexivo, entre o passado e o presente daquele lugar, debruçando-se sobre o que naqueles compartimentos se possa ter sucedido, as intervenções vão passar a *habitar* toda esta realidade. Subindo as escadas enviesadas do edifício, na primeira sala encontramos a intervenção de **Reis Valdrez**³⁵⁴, *Draft (2016)*. Nas paredes desta sala encontram-se agora gravadas, frente a frente, duas “marcas”, duas fendas. Com as janelas fechadas, iluminada por dois projetores de luz, este compartimento, talvez um quarto ou uma arrecadação da antiga casa, continua assim fechado encerrado, estanque. É assim que Reis Valdrez sintetiza, numa curta frase, o texto desta sua intervenção (intervenção que resulta de um *caso específico*, resultado de uma semana de residência artística no espaço) *corrente de ar em sala estanque*.³⁵⁵ A sala, apesar da sua pequena dimensão, dispunha de duas janelas. Submergido pela existência dessas duas aberturas, o artista grava diretamente na parede outras “duas janelas”, que ao contrário das outras, não possibilitam nem a saída nem a entrada, nem tão pouco a *corrente de ar*.³⁵⁶ Numa *sala estanque*, remetendo para a realidade atual do próprio edifício, a janela ou as janelas tornam-se também numa espécie de síntese do percurso de Valdrez, que ao fim de algum tempo de trabalho concluiu que quase todos os seus projetos caminhavam para uma janela, ou para várias janelas.

Depois deste espaço de receção da *Casa*, ainda antes de chegar ao último momento expositivo, num espaço de transição é apresentada a intervenção (resultado de uma residência artística de uma semana no espaço) de **Susana Soares Pinto**³⁵⁷, *“Sem Título” (2016)*. As paredes são cobertas, de cima a baixo, por um papel de alumínio que, de forma quase claustrofóbica, encerra o espaço e engole o observador. E se o papel encerra o espaço, também o amplia infinitamente quando, atrás dele surgem

³⁵¹ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 79. p. 49.

³⁵² Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 78. p. 49.

³⁵³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 80. p. 50.

³⁵⁴ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p.5.], p. 182.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 71/72. p. 45.

³⁵⁷ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [pp.3 e 4.], p.182.

vários olhos/olhares que não sabemos ao certo de onde veem. No centro da sala, o observador é absorvido por todos esses olhares, que o observam, que o vigiam, que o controlam.³⁵⁸ Diz-se que *as paredes têm ouvidos*, o mesmo que dizer que *têm sentidos*. Estas, passam a ter visão. Afinal o que observam todos aqueles olhares?, o que pretendem ver? o que carregam com eles?, podem ser algumas das questões colocadas na *leitura do que poderá estar para lá da superfície do olhar*.³⁵⁹ Um televisor colocado numa das esquinas da sala, passa em *loop* um vídeo da imagem de um olhar em movimento. Os olhos cansados que lacrimejam, as marcas de uma pele envelhecida e os fios de cabelo branco que se sobrepõem à cara, são as características do olhar que o vídeo mostra. Muitos dos visitantes (principalmente os locais) reconhecem o rosto, o rosto de uma vida, de uma figura conhecida na região.³⁶⁰ O olhar tem essa capacidade, a capacidade de carregar uma vida. Na última sala intervencionada desta secção, ao fundo da casa e paredes meia com o sótão, é apresentado o projeto vídeo de **José Oliveira**³⁶¹, *“Isto não é Manchester. Um percurso por Campanhã”* (2013). Um filme com cerca de trinta minutos traz para aquela sala um pouco de um outro lugar. É na crueza do título que o filme se define³⁶². *Não é Manchester* e trata-se exatamente de um conjunto de filmagens gravadas na freguesia de Campanhã, na cidade do Porto.³⁶³ Ao longo do filme somos levados por esse *percurso*, de um longo *percurso* que para e encara a cidade, que pausa para ver, que para olhar sobre aquilo que, hoje, imbuídos no cerne de uma sociedade com um ritmo descontrolado, não observamos, deixamos passar, perdemos ou que tão convenientemente não nos interessa ver/ganhar. É deste lugar (antigo posto da GNR) e de todos estes *fragmentos* que o corpo expositivo da sétima edição do Festival NAA em Esposende se formou.

A inauguração do corpo expositivo aconteceu no primeiro dia do festival, a vinte e nove de julho de 2016 e encontrou-se aberto durante todo o dia, nos dois dias que se seguiram, trinta e trinta e um. Para além da inauguração, ao longo dos dois outros dias, foram realizadas várias visitas ao corpo de exposição, orientadas pelo curador e em alguns dos casos com a presença dos próprios artistas. No que diz respeito ao público, sendo a entrada no corpo de exposições gratuita, assim como em todos os outros momentos e espaços do festival (exceto a entrada num dos espaços privados que integrava o evento) a afluência de público superou, em grande escala, as expectativas iniciais, que partiam de um campo em aberto tendo em consideração o contexto em particular do festival na cidade, como uma realidade não corrente.

³⁵⁸ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 75. p. 47.

³⁵⁹ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [pp.3 e 4.], p.182.

³⁶⁰ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 73/74. p. 46.

³⁶¹ Ver em Apêndice Documental – Volume II. *Dossier de informações Projetos e Artistas 7ª edição do Festival NAA* [p.17], p.182.

³⁶² Ver vídeo *Isto não é manchester. Um Percurso por Campanhã* (2013) de José Oliveira, em: <https://vimeo.com/64451382> (acedido no dia 30 de Agosto de 2016).

³⁶³ Ver Apêndice Iconográfico – Volume II. Imagem 76. p. 48.

Em suma, todo o processo de trabalho e experiência constituída com a participação na parte curatorial de exposições-performativo da 7ª edição do Festival NAA, deve ser entendido num reflexo contínuo dos conceitos e metodologias adquiridos durante período de acompanhamento à programação do Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Por isso, de forma incontronável, a experiência e todo o projeto desenvolvido no festival torna-se num reflexo do *tempo de estágio*.

Conclusão

Chegado o momento das considerações finais deste relatório, é também espaço para se fazer um ponto de situação final do que foi toda a experiência e resultados consequentes deste *tempo de estágio*.

Uma das principais motivações e intenções para realizar este estágio, tendo em consideração a sua integração no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, passava pela oportunidade de poder integrar (enquanto estagiário) a dinâmica programática de um Serviço (Serviço de Artes Performativas) enquadrado no contexto de um Museu de Arte Contemporânea, como o de Serralves. Quando se refere à integração na *dinâmica programática* de um Serviço (neste caso responsável pela programação de Artes Performativas), pretende-se que seja salientada a ideia de que o estágio proporcionou a oportunidade de se estar próximo do universo das práticas artísticas contemporâneas e dos seus consequentes momentos de apresentação.

Uma das particularidades do estágio encontra-se também na programação a que o Serviço se dedica. O acompanhamento e o apoio de um Serviço que se dedica à apresentação de artes performativas, com um programa que abrange projetos desde a dança, à música, ao teatro, ao cinema até à *performance* no seu termo ampliado, constituiu uma experiência plenamente nova e enriquecedora ao nível dos conhecimentos práticos e teóricos, acreditando assim na importância do estudo e da análise destas práticas artísticas no contexto da História da Arte.

No *Capítulo I - Re-visitar um serviço, uma programação e universos criativos*, ao escolhermos a programação paralela à exposição *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, como tema central de reflexão, teve na sua substância três grandes pontos de interesse. Por um lado, refletir sobre uma das intencionalidades inerentes à identidade programática do Serviço de Artes Performativas - esta dialética permanente com as exposições do museu - reforçando a importância desta postura de programação, para ampliação do campo reflexivo e da construção de um pensamento abstrato dentro do campo artístico. Em segundo, o interesse em estudar a obra de Helena Almeida, em concordância com o momento expositivo que Serralves lhe consagra. E neste seguimento, a terceira e grande motivação, por acreditarmos que a análise de projetos como os que foram apresentados em paralelo (O filme *Pintura Habitada*, de Joana Ascensão e a conferência-performance *I Was Here*, de João Fiadeiro) se torna numa dádiva para o estudo e numa abertura do campo interpretativo em torno da obra de Helena Almeida (recuperando as intencionalidades de *revisitamento* e releitura da criação artística). Inerente ao estágio, dentro das possibilidades que este criou em estar próximo do universo artístico, o estudo dos dois projetos apresentados em paralelo à exposição, tornou-se resultado de uma análise muito próxima da fonte, tendo a oportunidade de ser estabelecido um contacto direto com ambos os intervenientes.

Ao longo do relatório insistiu-se na importância do *tempo*. De um tempo que tem implícito no seu conteúdo, a ideia de uma *presença*, de passar a estar *presente*, de passar a conviver com a programação de um Serviço, com as propostas que apresenta, com os artistas com que se relaciona, com a realidade que circunda a criação artística na nossa contemporaneidade, em suma, passar a estar *presente* no interior do que é toda a dinâmica correspondente à realidade de um Museu de Arte Contemporânea e em concreto a um dos seus Serviços de programação.

Neste seguimento, a programação do Serviço de Artes Performativas que foi acompanhada ao longo de todo este tempo de estágio englobou, tal como se estruturou no *Capítulo II - Reflexos de um tempo de estágio*, dezassete atividades, um festival (Serralves em Festa) e mais dois projetos acompanhados, mas com o seu momento de apresentação fora do tempo de estágio. As dezassete atividades incluíram a apresentação de trinta e um projetos, correspondendo dezoito desses projetos, a dois grandes programas: O *Museu como Performance 2015* (dez projetos) e o *Colour Sound Frames* (oito projetos). Neste conjunto de atividades estão integrados três ciclos de cinema, com um total de vinte e duas secções realizadas. Toda esta programação englobou a presença de um conjunto de cinquenta artistas/intervenientes.

A este longo programa, o Serviço de Artes Performativas acrescenta ainda a programação da 13ª edição do Serralves em Festa, 2016 e com isso a oportunidade de acompanhar e apoiar toda a organização de um grande evento que, no que diz respeito à programação do SAP (que engloba a apresentação dos programas de música, dança, performance, teatro e circo contemporâneo) reuniu mais de cinquenta projetos apresentados. É consciente da dimensão do acompanhamento desta longa programação, que foi constituído um corpo de experiências e aprendizagens vasto, contactando de perto com os vários artistas e respetivos projetos artísticos. Como resultado final deste longo acompanhamento, são também as múltiplas reflexões que constituem um corpo de análises e descrições de vários projetos artísticos.

Ao longo do tempo de estágio, no decorrer do apoio à programação, foram desenvolvidos processos muito particulares de investigação/pesquisa e aprofundamento das várias matérias solicitadas pelo Serviço, tendo oportunidade de contactar com documentação e informação diretamente cedidas pelos artistas, sobre os seus projetos de trabalho.

No que diz respeito a esta proximidade com o universo artístico, o reflexo do estágio é síntese da formação de um vasto corpo de trabalho intelectual e prático, em relação às Artes Performativas, consciencializando a importância da sua valorização no âmbito das investigações académicas.

Em relação e em concordância com a natureza das criações performativas com as quais dialogamos ao longo do tempo, este *corpo* - agora escrito - *para um tempo de estágio*, torna-se também - conscientes dessa mesma natureza irrecuperável e efêmera das próprias criações performativas - num

corpo documental das várias ações aqui descritas. As várias reflexões, análises e descrições constituídas, mesmo que entendidas como partes ou fragmentos do que realmente foram todas as ações apresentadas, tornam-se num registo capaz e possibilitador de recuperar – mesmo que de forma não absoluta – um passado presumivelmente irrecuperável.

A súpula de todo este *tempo de estágio* havia de culminar com a participação ao nível curatorial do corpo de exposições da sétima edição do festival NAA (Novas Artes Associadas), em Esposende. Fora do contexto do estágio, mas tornando-se num exemplo de uma aplicação prática de todas as experiências e aprendizagens adquiridas, no apoio e em todo o envolvimento desenvolvido ao longo do *tempo de estágio*, no Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

De um tempo, de um espaço, sobre um tempo num determinado espaço. Conclui-se uma trajetória sem que nunca se tencionasse encerrar todo o percurso traçado até então. Como diria a própria Helena Almeida - num excerto de texto retirado do filme de Joana Ascensão - *São maneiras de contar uma história (...) Ando em círculos; os ciclos voltam. O trabalho nunca está completo, tem que se voltar a fazer(...)*³⁶⁴. Foi assim delineada uma perspetiva de trabalho, uma forma de ver, uma forma de olhar, foi assim por fim criado, um campo infinito de possibilidades.

*Ando em círculos; os ciclos voltam. O trabalho nunca está completo, tem que se voltar a fazer. O que me interessa é sempre o mesmo: o espaço, a casa, o tecto, o canto, o chão; depois o espaço físico da tela, mas o que eu quero é tratar emoções. São maneiras de contar uma história.*³⁶⁵

³⁶⁴ Excerto de texto retirado do filme/documentário *Pintura Habitada* de Joana Ascensão, 2006.

³⁶⁵ *Ibidem*.

Bibliografia e Fontes

Bibliografia Citada

Catálogos

Andrade, S. (2014). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 978-972-739-316-9.

Almeida, B. P. (2015). *Signos de uma escrita imóvel*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 978-972-739-326-8.

Azevedo, F., Tamen, P. (1987), *Helena Almeida*. Colóquio Artes nº 57 [p.52]. In Azares da Expressão ou a Teatralidade na Pintura Portuguesa, algumas obras do CAM. Lisboa: Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian.

Butler, C. (2015). *Fora da moldura: A tela habitada de Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 978-972-739-326-8.

Calhau, F. (1995). *Prefácio*. In Calhau, F. (coord.). Arte Moderna em Portugal - Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos. Lisboa: Culturgest.

Cotter, S., Gili, M., Snauwaert, D. (2015). *Prefácio*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 978-972-739-326-8.

Fazenda, M. (2011). *Pés Descontraídos: Versões, Recriações, Improvisações*. In Improvisações, Colaborações (Coleção). Caderno 14 - *Improvisação a partir de "in c" de Terry Riley*. Porto: Fundação de Serralves.

Fernandes, J.(2011) *Prefácio*. In *Álvaro Siza em Serralves* in *Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN 978-84-343-1284-5.

Grande, C., Rocha, P. (prod.) (2011) *Prefácio ao programa Improvisações Colaborações*. In Improvisações Colaborações (Coleção). Porto: Fundação de Serralves.

Metello, V. (2016). *Um campo aberto de possibilidades*. In Ribas, J. (edit.) Tecnoforma: Silvestre Pestana, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves. ISBN: 978-972-739-336-7.

Pernes, F. (1998). *Helena Almeida, corpo(s) e alma(s)*. In *Dentro de Mim Helena Almeida*, Porto: Galeria Presença.

Phelan, Peggy (2015). *Helena Almeida: O espaço no limite da imagem*. In Ramos, M. (coord.) Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 978-972-739-326-8.

Ribas, J., Almeida, M. (2015). *Uma conversa que não acaba - Entrevista a Helena Almeida*. In Ramos, M. (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 978-972-739-326-8.

Ribas, J., Cerqueira, M. (2016). *Entrevista a Silvestre Pestana*. In Ribas, J. (edit.) Tecnoforma : Silvestre Pestana. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves. ISBN: 978-972-739-336-7.

Sardo, D. (2013). *Andar, abraçar*. Lisboa: Culturgest. ISBN: 978-989-98315-2-0.

Siza, A. (2011). *Entrevista - A relação com a cidade é puramente mental*. In Fernández, I. (coord.) (2011) *Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto*. Barcelona: Edições Polígrafa. ISBN 978-84-343-1284-5.

Sousa, R. (1994), *Anos 60 - Lírica do Desassossego*. In Rodrigues, A. (comissário) *Anos 60, Anos de ruptura: Uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Horizonte. ISBN: 978-972-240-867-7.

Tavares, S. (1977). *Carência de um Museu de Arte Moderna em Portugal*. In Melo, E.M. (org.) (1977). *Representação Portuguesa à XIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: [s.n].

Livros

Carlos, I. (2005). *Helena Almeida: Dias quase tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho ISBN: 972-21-1688-6.

Grande, N. (2009). *Museumania, museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Público, Fundação de Serralves. ISBN: 978-989-619-177-1.

Huyssen, A. (2000), *Seduzidos pela Memória, Arquitetura, Monumentos, Mídia*. (1ªed.) Rio de Janeiro: Aeroplano. ISBN: 858-657-915-7.

Lima, F. (2007). *O Atelier enquanto lugar e processo de criação artística*. (Dissertação de Mestrado, Criação artística Contemporânea) Universidade de Aveiro, Aveiro - Portugal. Disponível em: http://franciscocardosolima.com/download/o_atelier.pdf [acedido no dia 2 de Julho de 2016].

Nietzsche, F. (1883), *Assim falava Zaratustra*, Lisboa: Guimarães editores. ISBN: 972-665-017-8.

Pereira, A. (2012), *O Rosto da Máscara, Uma abordagem sociológica dos usos e representações do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder*. (Tese de Doutoramento em Sociologia). ISCTE-IUL, Lisboa - Portugal. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/7443/1/TESE_AP%20O_Rosto_Da_Mascara.pdf [acedido no dia 7 de Setembro de 2016].

Sánchez, D. (2012). *A Comédia do sublime*. Lisboa: Nova Veja. ISBN: 978-972-699-968-3.

Tavares, A. (2007). *Os Fantasmas de Serralves*. Porto: Dafne Editora (1ª ed.). ISBN: 978-989-95159-5-6.

Periódicos

Babo, C. (2016). *Silvestre Pestana entre a forma e a técnica*, Magazine *Arte Capital*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-489-silvestre-pestana-silvestre-pestana-tecnoforma> [Acedido no dia 2 de Julho de 2016].

Coutinho, L. (2008). *Editorial, de que falamos quando falamos de performance?*. In Revista Marte nº3 Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*”. Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. ISSN 1646-1584.

Faria, O. (2003) *Miguel Leal Museu Fantasma*. In Suplemento *Mil Folhas*, Público. Disponível em: http://www.virose.pt/ml/biblio/museu_fantasma.pdf [acedido no dia 20 de Julho de 2016].

Foucault, M. (1967). *De Outros Espaços*. Disponível em: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html [acedido no dia 29 de Agosto de 2016].

Fiadeiro, J. (2008) *Entrevista “O Tempo (do) Real”*. In Revista Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Nº 11, Outono/Inverno. ISSN: 1645-6017.

Graça, R. (2008). *Contra - Senha (Inquéritos)*. In Revista Textos Pretextos, Coreo-grafias, Literatura e Dança, Nº 11, Outono/Inverno. ISSN: 1645-6017.

Grande, C., Firmo, L. Wandschneider, M. (2007), *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção* In Revista Marte nº3, Coutinho, L. (coord.) “*De que falamos quando falamos de Performance*”. Lisboa: AE Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. ISSN 1646-1584.

Pestana, S. (2015). *Três obras, MATLIT: Materialidades da Literatura*-Vol.3.1, n.1. doi: <http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830>. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/matlit/article/view/2386/1704> [acedido no dia 2 de Setembro de 2016].

Leal, M. (2003) *A verdade da mentira, O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers*. In Revista de Comunicação e Linguagens, Nº 32. Lisboa: Relógio de Água. Disponível em: http://ml.virose.pt/textos/v_m_completo.html [acedido no dia 29 de Agosto de 2016].

Recursos Eletrónicos:

Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea: <http://www.serralves.pt/pt/>.

Bibliografia Consultada

É reunido um conjunto de referencias bibliográficas que acompanharam a realização do presente relatório de estágio e devem ser entendidas no contexto da formação/construção de um pensamento abstrato em torno das matérias desenvolvidas ao longo do relatório.

Livros

Agamben, G. (1993). *A comunidade que vem*. (1ªed.) (trd. Guerreiro, A.) Lisboa: Editorial Presença. ISBN: 972-23-1667-2

Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM. ISBN: 978-989-976-84-13.

França, J-A. (1967). *Oito ensaios sobre arte contemporânea*. Lisboa: Europa-America. ISBN: 978-972-101-661-3.

Huyghe, R. (1986). *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-441-493-5.

Oliveira, L. (2013). *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1979* (1ª ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, S.A. ISBN: 978-972-27-2104-2.

Serrão, V. (2001). *A cripto-História de Arte, Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Horizonte. ISBN: 972-24-1135-7.

Periódicos/Artigos

Leal, M. (2006). *Como esquecera memória das coisas, como tomar o mundo imperceptível*. In *Jornal dos Arquitetos*, nº223, Lisboa.

Leal, M. (2014). *O corpo como Arquivo, o arquivo como corpo*. In *Kraft* nº1. Porto: i2ADS/FBAUP. ISBN: 978-989-98745-4-.

Athayde, M. (2015) *A Mente Modernista e o Exercício da Revisão*. In *MATLIT – Materialidades da Literatura*, Vol.3.1, n.1. doi: <http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830>. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/matlit/article/view/2168/1721> [acedido no dia 20 de Setembro de 2016].

Catálogos

Cardoso, A. (co-autor) (2010). *Silvestre Pestana: Acção: Fénix 2.0 e Instalação*. Porto: Galeria Alvarez.

Cardoso, A., Castro, L. (1988) *Casa de Serralves, Retrato de uma época*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 972-739-094-3.

Castro, E. M. M. (co-autor) (2002). *Silvestre Pestana: Águas Vivas*. Porto: Galeria Alvarez.

Álvaro, E. (edt.) (1997). *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 972-739-054-4

Pernes, F., Molder, F., Sousa, E. (1995) *Helena Almeida: Dramatis Persona: Variações e Fuga sobre um corpo*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 972-739-047-1.

Fernandes, J., Guerreiro, A. (1996) *Mais tempo, menos História*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 972-739-048-X.

Álvaro, E. (1997) *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 972-739-054-4.

Trabalhos Académicos

Alcoforado, D. (1998). *M. Merleau –Ponty: A Pintura como interrogação Radical do Mundo – Algumas reflexões em torno do Olho e o Espírito*. (Prova complementar da dissertação de Doutoramento) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto – Portugal.

Azevedo, T. (2008). *Espaço de exposição como espaço de (re)criação – Exposição para a Casa de Serralves*. (Dissertação de Estudos Artísticos). Faculdade de Belas Artes da Universidade Porto. Porto –Portugal. Disponível em: http://biblioteca.fba.up.pt/docs/teresa_Azevedo/TEXT0.pdf [acedido no dia 20 de Setembro de 2016].

Pinto, M. (2010). *Nu e Cru*. (Dissertação de Trabalho/projeto – Mestrado em Pintura). Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto. Porto – Portugal. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/67915/2/5937.pdf> [acedido no dia 20 de Setembro de 2016].

Fonseca, D. (2013). *O processo criativo na Nova Dança Portuguesa: contributos de quatro coreógrafos da primeira geração*. (Dissertação de Mestrado Educação Artística). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa – Portugal. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9696/2/ULFBA_TES658.pdf [acedido no dia 20 de Setembro de 2016].

Salazar, D. (2013). *A Performance e o Espaço Museológico – Os Museus de Artes Performativas*. (Dissertação de Mestrado em Museologia). Faculdade de Ciências Sociais Humanas Universidade Nova de Lisboa. Lisboa – Portugal. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/10602/1/A%20Performance%20e%20o%20Espa%C3%A7o%20Museol%C3%B3gico%20-%20Os%20Museus%20de%20Artes%20Performativas.pdf> [acedido no dia 20 de Setembro de 2016].

Recursos Eletrónicos:

MATLIT – Revista Materialidades da Literatura: <http://iduc.uc.pt/matlit> .

Virose - Arte, Teoria e Prática: <http://www.virose.pt/> .